

UNIVERSUL TEATRAL BUCUREȘTEAN ȘI POLITICILE CULTURALE DUPĂ 23 AUGUST 1944. PRIN FURTUNILE REALISMULUI SOCIALIST (I)

LUCIAN SINIGAGLIA*

Resumé

En Roumanie, la doctrine pseudo-esthétique du « réalisme socialiste » a été officiellement mentionnée pour la première fois au IIème Congrès de l'Union des Syndicats des Artistes, des Écrivains et des Journalistes, tenu à Bucarest du 18 au 20 octobre 1947. Cette doctrine, dont l'influence massive sur la vie théâtrale à Bucarest nous essayons de sonder dans la présente étude, a été exportée par l'Union Soviétique. Dans le monde du théâtre, comme dans d'autres milieux artistiques, la mise en pratique des dogmes du réalisme socialiste a eu lieu en conjonction avec des méthodes visant à attraper dans le piège idéologique à la fois les artistes et les spectateurs.

Mots-clés: réalisme socialiste, idéologie, la lutte des classes, la vie théâtrale à Bucarest, spectacles pour les artistes, séances de production.

Începând din a doua jumătate a anului 1947, în mod oficial, toate manifestările artistice românești s-au desfășurat sub patronajul doctrinei estetice a realismului socialist. Această doctrină, ale cărei influențe masive asupra vieții teatrale bucureștene încercăm a le sonda în prezentul studiu, a fost exportată de Uniunea Sovietică. Fenomenul s-a petrecut ca urmare a aplicării principiului enunțat de I.V. Stalin, comandantul suprem al armatei sovietice care a ocupat România în 1944: „Acest război (*Al Doilea Război Mondial, n.n., L.S.*) nu se poartă ca războaiele trecutului. Cine ocupă un teritoriu își impune (...) propriul sistem social. Toți își impun propriul sistem, câtă vreme armata lor are puterea s-o facă. Nici nu poate fi altfel”¹.

Este momentul să aducem în discuție câteva aspecte privind geneza doctrinei realismului socialist. În 1933 Maxim Gorki a publicat articolul *Despre realismul socialist*, la care scriitorul se referea ca fiind „o nouă direcție esențială pentru noi și care poate fi clădită doar pe baza unei puternice experiențe socialiste”². În cartea dedicată dramaturgiei lui Gorki, Horia Deleanu³ a

* Dr. Lucian Sinigaglia este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Adresă e-mail: lucian.sinigaglia@insse.ro.

¹ Milovan Djilas, *Convorbiri cu Stalin*, Editura Corint, București, 2015, p. 556.

² *Apud* Andrew Ellis, *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970*, Skira Editore, Milano, 2012, p. 37.

³ Horia Deleanu (1919–1998) a fost teatrolog, dramaturg și profesor universitar de istoria teatrului. După ce a urmat studii de literă și filozofie, a fost redactor al revistei *Veac nou* (1945–1953) și redactor-șef al revistei *Teatrul*

menționat că Andrei Jdanov⁴ afirmase în cadrul primului Congres unional al scriitorilor sovietici din 1934 că „inginerii sufletelor omenesti (așa îi numea Stalin pe scriitori, n.n., L.S.) trebuie să cunoască viața pentru a o înfățișa veridic în operele de artă, pentru a o înfățișa nu scolastic, nu inert, nu simplu, ca pe «o realitate obiectivă», ci pentru a înfățișa realitatea în dezvoltarea ei revoluționară. Totodată, caracterul veridic și istorico-concret al zugrăvirii artistice trebuie să se îmbine cu misiunea transformării și educării ideologice a celor ce muncesc în spiritul socialismului. O asemenea metodă a literaturii și a criticii literare este aceea pe care noi o numim metoda realismului socialist”⁵. În cadrul congresului menționat, aceste considerații au fost impuse la nivel de dogmă de însuși Stalin.

Vorbind despre sistemul social, Stalin se referea la toate componentele acestuia, deci implicit la creația artistică. Cum se știe, în orice sistem totalitar arta este considerată de autorități o redutabilă armă ideologică. Înainte de a trece în revistă trăsăturile definitorii ale realismului socialist, trebuie precizat că în România acestea au fost diseminate și aplicate în funcție de relațiile dintre București și Moscova. Cât timp a trăit Stalin, orice tresărire ideologică ivită în Uniunea Sovietică era rapid aplicată și la noi. După moartea lui Stalin, petrecută în 1953, s-a simțit o ușoară liberalizare. Aceasta s-a manifestat după dezbaterile la Moscova, în 1956, a raportului secret prezentat de Nikita Hrușciiov la cel de-al XX-lea Congres al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice (PCUS). În raport erau denunțate o parte a ororilor și abuzurilor generate în epoca stalinistă. Șurubul ideologic s-a strâns apoi în 1958, când trupele armatei sovietice au părăsit România, iar conducerea de la București a simțit nevoia să arate că poate stăpâni ferm toate problemele sensibile care puteau să apară. După 1960, paralel cu eforturile de distanțare de Moscova, care s-au materializat printre altele în Declarația din aprilie 1964⁶, în România apar semnele unei relative relaxări ideologice, în care sintagma *realism socialist* dispare din uzul curent. Ulterior, prin consolidarea puterii ceașiste, apare un realism socialist cu puternice accente naționaliste, cuprinzând unele trăsături fundamentale care proveneau din principiile realismului socialist stalinist. Evident, această periodizare este schematică; obiectivul nostru este să punem în lumină evoluțiile incomparabil mai diverse care au avut loc în epocă atât în teatru, cât și în discursul critic asupra artelor spectacolului.

Astfel, ansamblul principiilor ideologice ale realismului socialist erau ca un „pat al lui Procust”. Procust lua pe rând diferite înfățișări, iar dimensiunile patului se schimbau și ele după cum voia Procust, care călătorea în mod simbolic între București și Moscova.

(1956–1958). A avut o lungă carieră de apreciat profesor universitar la IATC, pe care a început-o în 1950. Teza sa de doctorat a fost dedicată teatrului absurdului. După câteva cărți marcate de ideologia realismului socialist, dintr-un lung șir de scrieri de sinteză sau culegeri de cronică pot fi citate *Istoria teatrului universal contemporan* (1963), *Dileme și pseudodileme teatrale* (1972), *Teatru – antiteatru – teatru* (1972), *Modernitatea teatrului* (1983). *Apud Dicționarul General al Literaturii Române* (coord. general Eugen Simion), lucrare la care ne vom referi în următoarele note prin acronimul *DGLR*, vol. C–D, p. 616–617.

⁴ Andrei Jdanov (1886–1948), ideolog al partidului comunist din URSS și un apropiat al lui Stalin, a jucat un rol cheie în procesul marii epurări din a doua jumătate a anilor '30. A vegheat ca un mare inchișitor la aplicarea doctrinei realismului socialist în toate domeniile artistice. A coordonat Kominformul (1947), organism prin care se urmărea respectarea doctrinei comuniste în statele-satelit ale Uniunii Sovietice. A fost artizanul tezei maniheiste conform căreia lumea era împărțită în două tabere: cea progresistă, condusă de URSS, și cea reacționară, condusă de SUA.

⁵ *Apud* Horia Deleanu, *Aspecte ale dramaturgiei lui Gorki*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954, p. 30. Autorul citează un extras din *Marea enciclopedie sovietică*, volumul dedicat Uniunii Republicilor Socialiste Sovietice, Moscova, 1948, p. 1465.

⁶ A se vedea *Istoria românilor*, vol. X (coord. Dinu C. Giurescu), Academia Română, Editura Enciclopedică, 2013, p. 230–234.

O sinteză asupra semnificației realismului socialist a fost făcută de profesorul universitar Ana Selejan, autoarea unui ciclu de șase volume dedicat fenomenului literar românesc în perioada 1944–1960. Doctrina avea „un caracter oficial, de stat (consecințe: negarea și eliminarea altor orientări artistice, precum și egalizarea paradigmei literare)”. Se postula „preeminența criteriului ideologic în locul celui estetic în creație, în judecata de valoare și în ierarhizarea axiologică (consecințe: absolutizarea partinității în creație și a funcției pragmatice a operei care devine o «instituție» cu scopuri precise, de a forma comportamente și adepți) și transferarea luptei de clasă în perimetrul inspirației literare și a creației propriu-zise (consecințe: creșterea combativității ideologice a operei, transformarea acesteia în *armă de luptă* (subl. *autoarei*, A.S.), cu accent potențial ofensiv, instigator indiferent de temă)”⁷. Trebuie menționat că, în cazul acestui curent pseudo-estetic, considerațiile asupra noțiunii de paradigmă literară pot fi extinse asupra întregii activități artistice, deci și asupra teatrului.

Legat de lupta de clasă la care se referă Ana Selejan și având în vedere că studiul nostru a ajuns la începutul uneia dintre cele mai aprige furtuni de sorginte stalinistă, credem că este util a cita câteva considerații ale scriitorului și politologului Stelian Tănase: „Lupta de clasă se ascute pe măsura înaintării omenirii spre comunism», teza lui Stalin a tradus în aplicarea ei o realitate: cu cât sărăcia este mai răspândită și resursele mai puține, cu atât conflictul dintre grupurile sociale pentru a-și asigura supraviețuirea este mai violent și ia aspectul unui conflict deschis. Alibiul teoretic al elitei (*termen utilizat aici pentru desemnarea nomenclaturii, n.n., L.S.*) l-a constituit principiul luptei de clasă, înțeleasă ca motor al istoriei. Mobilizarea unui segment al societății împotriva altora și eliminarea acestora din urmă a fost precedată și însoțită de descalificarea celorlalți, considerați reziduuri ale istoriei. (...) Dată fiind «victoria inevitabilă a proletariatului condus de avangarda sa revoluționară», celelalte categorii erau oricum sortite să dispară. Teroarea a fost justificată astfel ca o «micșorare a costurilor sociale» ale tranziției spre societatea fără clase. Trecerea peste etape, accelerarea proceselor istorice, distrugerea burgheziei erau punctele din program care generau la rândul lor represiune. (...) Între 1948 și 1953, distrugerea celorlalte elite a fost prioritatea numărul unu. Împotriva lor a fost au fost mobilizate și concentrate eforturile aparatului politic și represiv, ale justiției și administrației. Politica elitei comuniste era concepută în termenii eliminării fizice și politice (...). Politica era, ca și la Lenin, un război dus cu alte mijloace, care nu se termina decât odată cu distrugerea celorlalți. Altă sursă a terorii este ideologia. Credința cvasireligioasă în misiunea istorică a partidului a fost miezul în care s-a derulat întregul fenomen al represiunii. *Dreptul* (subl. *autorului*, S.T.) acestei avangărzi de a folosi orice metode pentru realizarea viziunii ei utopice a fost declanșatorul terorii. Teroarea a avut – din perspectiva elitei comuniste – misiunea de «a înlătura răul din lume, de a curăța și purifica societatea, de a corecta nedreptățile istoriei, de a construi cea mai bună dintre lumi». Principiul stalinist al unității dintre practică și teorie a transformat ideologia marxistă într-un instrument practic, concret al represiunii. Ea a fost folosită de cei care dețineau monopolul acestei filozofii pe care au impus-o societății ca singura viziune asupra existenței și ca o obligație de a și-o asuma (în locul altor viziuni, religioase sau laice). Știința, învățământul, cultura sunt direct luate cu asalt”⁸.

⁷ Ana Selejan, *Literatura în totalitarism 1949–1951. Întemeietori și capodopere*, Editura Cartea Românească, București, 2007, p. 503.

⁸ Stelian Tănase, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghe Gheorghiu-Dej, 1948–1965*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 74–76.



Fig. 1 – Iosif Chișinevski.

În România, sintagma „realism socialist” a fost menționată oficial pentru prima oară la cel de-al II-lea Congres pe țară al Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști, ale cărui lucrări s-au desfășurat la București în perioada 18–20 octombrie 1947. Cele mai importante cazuri ideologice au fost transmise prin cuvântările susținute de Iosif Chișinevski⁹ și Nicolae Moraru¹⁰. În *Rampa*

au apărut ample fragmente din discursurile celor doi propagandiști ai partidului comunist, din care cităm: „Vorbind în numele CC al PCR și în numele secretarilor partidului – dl Gheorghe Gheorghiu-Dej, dna Ana Pauker, dnii Vasile Luca și Teohari Georgescu – dl deputat Iosif Chișinevski a dezvoltat datele uneia din cele mai acut actuale probleme care interesează lumea creatorilor de artă – problema încadrării acestei lumi în lupta pe frontul ideologic. Dl Chișinevski a vorbit lapidar și fără inutile reticențe. A arătat că între cele două tabere (aflate) astăzi într-o strânsă încheștare – tabăra imperialist-războinică a anglo-americanilor și tabăra popoarelor pașnice, democratice – lupta se dă în mod deosebit pe plan ideologic, în care imperialismul promovează retrogradul, obscurantismul, decadentismul, menite să permanentizeze principiul drag lui, al exploatarei omului de către om, iar tabăra democrațiilor reale, în frunte cu Uniunea Sovietică, promovează arta și cultura sănătoasă – arta eliberării omului, arta progresului. Problema existenței unui front ideologic progresist, problema luptei dintre acest front și cel al ideologiei reacționar-decadente este o problemă vitală pentru cultura, arta și publicistica noastră. Căci nu poate exista o cultură mare, o artă valabilă (...) decât dacă se

⁹ Iosif Chișinevski (1905–1962, numele adevărat fiind Iosif Roitman) a fost membru al CC al PCR (1945–1960), membru al Biroului Politic al CC al PCR (1948–1957), membru al secretariatului CC al PCR (1948–1954 și 1955–1957). Se formase, între 1930 și 1933, la Școala Leninistă a Cominternului. (A se vedea *Membrii CC al PCR 1945–1989. Dicționar*). Precizăm că menționarea numelor adevărate, multe de origine evreiască, este menită să contribuie la acuratețea scurtelor biografii schițate în aceste note, nefiind folosită sub nici un motiv ca factor de incriminare a unei minorități etnice. De altfel, cum a subliniat istoricul Neagu Djuvara, „regimul comunist s-ar fi instalat în România cu sau fără evrei și a fost adus de armată și de tancuri. Că, odată instalat comunismul, de pe urma acestei schimbări au profitat o bună parte dintre evrei este adevărat. (...) Tot adevărat este și că mulți evrei au renunțat, în următorii ani, la pozițiile pe care le aveau în diverse instituții și ministere, mai ales atunci când au văzut cât de neviabil din punct de vedere economic e regimul comunist. Datorită persecuțiilor extraordinare la care au fost supuși în timpul celui de-al doilea război mondial, o mare parte dintre evrei – dar nu toți – au fost favorabili ideilor de extremă stânga și Uniunii Sovietice. Dar toate acestea trebuie înțelese într-un anumit context” (a se vedea dezbaterea „Care a fost contribuția evreilor la instaurarea comunismului în România?”, *România liberă*, 29 martie 2012).

¹⁰ Nicolae Moraru (1912–1998, numele adevărat fiind Iulea Șafran) a fost propagandist al PCR, scriitor și critic literar. Membru în mișcarea comunistă ilegală, a fost înțemnițat timp de 10 ani, începând din 1934. A fost redactor la *România liberă* (1944–1945), director al Radiodifuziunii Române (1945–1946), director general al postului de radio România liberă (1946–1948), adjunct al șefului Secției de propagandă a CC al PCR (1946–1948), secretar al Comitetului Artelor din Secția centrală de educație politică din CC al PCR (1946–1948), președinte al Uniunii ziariștilor (1947), secretar general la Ministerul Artelor (1949–1950), redactor-șef al revistei *Viața românească* (1950–1953), redactor-șef al Redacției revistelor pentru străinătate (1950–1980), profesor universitar (fără să fie absolvent de studii superioare) și șef al Catedrei de estetică la institutele de arte din București (1948–1968). *Apud DGLR*, vol. I–O, p. 445.

întemeiază pe o ideologie progresistă. Artistul trebuie să vorbească maselor (...). Dar cultura și arta burgheză decadente nu mai au răspuns la nici o întrebare a maselor. (...) Noi credem că pentru a te exprima artistic, trebuie să exprimi un gând mare, un adevăr. (...) Trebuie să fim foarte clari din punct de vedere ideologic, să vedem bine, să știm a deosebi adevărul de minciună, dacă vrem să construim o cultură și o artă care să dureze, o cultură și o artă care să reprezinte mersul înainte al maselor largi populare și a intelectualității din țara noastră, dacă vrem să ne păstrăm libertatea de gândire și de creație. (...) Noi trebuie să ne oprim asupra unui alt aspect al politicii duse de imperialismul american și englez și anume exportul de ideologie. (...) Am pornit cu forțe proprii, ajutați de Uniunea Sovietică, pe drumul refacerii noastre economice. (...) Sunt scriitori care se mai uită azi în urmă, și uitându-se în urmă văd Occidentul, cad prizonieri ideologiei imperialiste și – cu voie sau fără – o difuzează în operele lor. Cei mai mari artiști, chiar din Occident, se ridică împotriva decadenței culturii și artei burgheze. Ei privesc spre răsărit, CĂCI AZI ȘTIE TOATĂ LUMEA CĂ LUMINA VINDE LA RĂSĂRIT (sublinierea aparține redacției, n.n., L.S.)”¹¹.

Semnaland o așa-zisă deficiență în raportul prezentat de Marcel Breslașu¹² în deschiderea congresului, pentru ca apoi să invoce vechile teze ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, dar și pe cele ale contemporanului sovietic V. Kemenov¹³, Nicolae Moraru își propunea să definească esența realismului socialist: „Trebuie să spun că din raport a lipsit un lucru de esență pentru omul de artă, a lipsit modificarea profundă care s-a produs în mentalitatea cetățeanului nostru (...). Datoria noastră, a noastră este să adâncim omul, să pipăim ce este nou în gândirea lui, să știm a introduce în operele de artă acest specific. Ceea ce interesează pe artist este omul din interiorul unei societăți în transformare. (...) Criticii noștri n-au știut să folosească acele începuturi pozitive de critică științifică românească, a căror baze au fost puse de Dobrogeanu-Gherea (...). Este nevoie să ne însușim metoda sa critică, s-o dezvoltăm, asemenea dezvoltării critice marxiste (...), urmând drumul lui Gorki. (...) Este necesar să spunem că în scurtul timp de când există URSS, în 30 de ani a făurit socialismul în trăsăturile esențiale. Odată cu acestea a apărut o nouă poziție în artă, o



Fig. 2 – Nicolae Moraru
(portret nesemnăt).

¹¹ Stenograma lucrărilor Congresului Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor din România, *Rampa*, 26 octombrie 1947.

¹² Marcel Breslașu (1903–1966, numele adevărat fiind Marcel Bresliska) a fost poet, traducător și a avut preocupări în domeniul istoriei teatrului. A avut contacte cu organizațiile de stânga începând din 1936. Vicepreședinte al Uniunii Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor din România. A fost profesor universitar de istoria teatrului la IATC (1948–1960, preluând catedra unde titulară fusese Alice Voinescu, înlăturată din motive politice) și redactor șef la *Secolul 20* (1961–1966). Apud *Dicționarul Scriitorilor Români* (coord. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, lucrare la care ne vom referi în următoarele note prin acronimul DSR), vol. A–C, p. 377–378.

¹³ Vladimir Kemenov (1905–?) a fost un istoric de artă rus, director al Galeriilor Tretiakov (1938–1940), președintele Oficiului de relații culturale dintre URSS și străinătate (1940–1948), vicepreședinte al Academiei de Arte al URSS (1954–1966), ministru adjunct al culturii (1954–1956) și reprezentant al URSS la UNESCO (1956–1958). Este considerat un cercetător al relației dintre diferite curente artistice și un susținător al principiilor realismului socialist. Aceste informații provin din Marea Enciclopedie Sovietică, ediția 1979, fiind citate pe <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Vladimir+Kemenov>, site accesat pe 17 iunie 2019. Numele său este citat ca aparținând categoriei celor mai influenți ideologi de Magda Cârneci în *Artele plastice în România 1945–1989, cu o addenda 1990–2010*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 20–21.

nouă concepție asupra artei. Este vorba de realismul socialist. Greșesc aceia care-și închipuie că realismul socialist nu e decât un curent în artă. Realismul socialist este expresia noii ideologii, a noii realități sociale, a lumii socialiste. Este o nouă concepție în artă (...) care confirmă realitatea structurală istorică, care împărtășește analiza critică a acestei realități cu romantismul revoluționar (...). Făuritorii de artă de tip nou, realiștii socialiști, deschid drumuri nebănuite ale artei (...). Și sunt obligat să vă citesc aici cuvintele lui V. Kemenov: «Arta sovietică – arta cea mai avansată din lume – atrage privirile și inimile (...) oamenilor de cultură progresiști din țările străine. Arta realismului socialist, care reflectă forța și invincibilitatea noului sistem social superior, întruchipează în figuri artistice ideile cele mai înaintate și mai avansate ale epocii noastre, ideile partidului lui Lenin – Stalin»¹⁴.

În lumea teatrală, ca și în celelalte medii artistice, instaurarea dogmelor realismului socialist s-a produs în conjuncție cu metode care vizau prinderea în capcana ideologică atât a artiștilor, cât și a celor care aveau legătură cu aceste manifestări. Nu au lipsit persuasiunea, măgulirea orgoliilor unor artiști vârstnici pe care diverse conjuncturi îi marginalizaseră sau îi îndepărtaseră de lumea teatrului, amenințarea (directă sau voalată) cu repercusiuni ca urmare a unor fapte sau a unor atitudini nonconformiste, exploatarea năzuințelor tinerilor artiști. Oameni de toate categoriile au fost antrenați de tăvălugul realismului socialist, sub care s-au amestecat buna-credință, arivismul sau anumite vinovății (reale sau inventate și trecute la dosar). Într-o lume dominată de frică, în care unor artiști li se ofereau din când în când premii și privilegii consistente, iar alții trăiau la limita sărăciei, s-au obținut, poate paradoxal, rezultate artistice dintre cele mai diverse. Se poate afirma fără echivoc că dragostea de teatru și profesionalismul artiștilor au scos la lumină, uneori, opere scenice viabile.

Examenul de calificare a regizorilor

Primul eveniment important al Bucureștiului teatral din 1948¹⁵ a fost examenul de calificare a regizorilor. S-a desfășurat în luna ianuarie, sub patronajul Uniunii Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor din România (USASZR), al cărei președinte era Mihail Sadoveanu. Evenimentul a fost reflectat în *Rampa*, care a publicat un preambul semnat de George D(em). Loghin¹⁶, o relatare a desfășurării sale, apărută sub semnătura lui C. Panaitescu¹⁷, o analiză a întregului eveniment, făcută de Simion Alterescu¹⁸, și o listă cu regizorii calificați.

¹⁴ Stenograma lucrărilor Congresului Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor din România, *Rampa*, 26 octombrie 1947.

¹⁵ În paginile următoare, vom încerca să reconstituim dintr-o perspectivă analitică principalele evenimente ale vieții teatrale bucureștene începând din ianuarie 1948. Acest demers continuă studiul „Amurgul teatrului burghez”, publicat în revista *Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, Muzică, Cinematografie*, tomurile 7–8–9 (51–52–53), 2013–2015, și tomurile 10–11 (54–55), 2016–2017, în care ne-am referit la fapte petrecute între 23 august 1944 și 30 decembrie 1947.

¹⁶ George Dem. Loghin a fost regizor la Teatrul Național din Iași, apoi la Teatrul Național din București. A fost profesor de regie și arta actorului timp aproape un sfert de secol la IATC, fiind unul dintre întemeietorii catedrei de regie. Printre studenții săi s-au aflat Radu Penciulescu, Valeriu Moiescu, David Esrig, care l-au apreciat ca pe un reputat teoretician, în pofida rezultatelor modeste ca practician. A fost decan și prorector la IATC. În anii '70 a emigrat și, potrivit relatărilor regizorului Andrei Șerban (în *O biografie*, Ed. Polirom Iași, 2006, p. 32–33), nu a mai lucrat în domeniul artistic. A fost căsătorit cu actrița și poeta Ina Otilia Ghiulea.

¹⁷ C. Panaitescu, fost prim-redactor la publicația *Spectator*, era în epocă reporter la *Rampa*.

¹⁸ Simion Alterescu (1921–1995) a fost critic teatral, cercetător în domeniul istoriei teatrului și traducător. A debutat cu cronică dramatică în 1944 în revista *Orizont*. A fost redactor la *România liberă* (1944–1946), secretar de redacție la *Lumea* (1945–1946), redactor la *Contemporanul* (1948–1952), cercetător și șeful Sectorului de teatru la

În articolul *Reglementarea profesiunii de regizor*, George D. Loghin a spus câteva adevăruri despre starea de fapt din acel moment: „Nici când regizorul n-a fost chemat să joace în viața teatrului românesc un rol atât de preponderent (*sic!*) ca în epoca contemporană. De aceea, profesiunea de regizor nu poate fi practică la voia întâmplării. Nu e suficient să voiești să devii regizor și să ți se acorde credit profesional. Pe lângă voință se mai cer și vocație și o temeinică pregătire practică. În actuala organizare a teatrului românesc, optarea pentru profesiunea de regizor poate fi un simplu act volițional. Nu avem o școală de regie, un institut cu obiecte de studiu organizate în baza unei programe analitice care să cuprindă cunoștințe unitare de spectacologie. Lipsindu-ne organul didactic prin care să se facă educația și selecția aspiranților la profesiunea de regizor, promovarea elementelor valoroase și competente e anevoioasă, dacă nu chiar imposibilă”¹⁹.

Din reportajul *Directorii de scenă au avut cuvântul!...*, semnat C. Panaitescu, pe lângă ironii adecvate mai degrabă unei publicații satirice, aflăm câte ceva despre desfășurarea concursului și, printre rânduri, distingem inconsecvențele organizatorice. Aflăm astfel că din comisia de examinare făceau parte Aurel Ion Maican²⁰, Mircea Bîrsan²¹, Ion Șahighian²², V. Maximilian²³, Panait Victor Cottescu²⁴ și Ion Iancovescu²⁵, președinte fiind Niky

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. A scris *Istoria Teatrului Național „I.L. Caragiale” 1852–1952* (1955, în colaborare cu Florin Tornea), *Actorul și vârstele teatrului românesc* (1980), *An Abridged History of Romanian Theatre* (1983). A fost redactor responsabil al volumului *Teatrul în România după 23 august 1944* (1959) și al tratatului *Istoria Teatrului în România* (3 vol., 1965, 1971 și 1973). A coordonat volumul *Teatrul românesc contemporan 1944–1974* (1975, în colaborare cu Ion Zamfirescu). Lucrările sale de autor au fost în genere în concordanță cu linia partidului în materie de cercetare umanistă; n-a forțat niciodată limitele, așa cum au făcut-o unii confrăți. În 1987, la câțiva ani după pensionare, se stabilește în Israel.

¹⁹ George D. Loghin, „Reglementarea profesiunii de regizor”, *Rampa*, 11 ianuarie 1948.

²⁰ Aurel Ion Maican (1893–1952) a fost regizor și profesor. A regizat un număr mare de spectacole la Teatrul Național din Cernăuți, Teatrul Național din Chișinău, Teatrul Național din Iași, Teatrul din Sărindar (București), Teatrul Național din Odesa, Teatrul Modern (București), Teatrul Muncitoresc C.F.R. (București), Teatrul Național din București. A fost profesor de regie și arta actorului la Institutul de Teatru (1948–1952). A fost codirector, alături de Sandu Eliad, al ansamblului Confederației Generale a Muncii. Director general al teatrelor (1948–1949). *Apud* Vera Molea, *Un regizor uitat. Aurel Ion Maican*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și Revista *Teatrul azi*, București, 2012.

²¹ Mircea Bîrsan (1897–1977) a fost violonist, profesor de vioară și dirijor. A studiat cu Eduard Caudella. Cariera sa dirijorală a luat un oarecare avânt după 23 august 1944, Mircea Bîrsan încercând să-și clădească o carieră de șef de orchestră la București și în alte centre muzicale ale țării. Cronicarii vremii, printre care s-a numărat reputatul Emanoil Ciomac, au atras discret atenția asupra însușirilor modeste ale muzicianului în calitate de dirijor.

²² Ion Șahighian (1897–1965) a fost regizor și profesor. Ca și Aurel Ion Maican, a fost o personalitate de prim rang în teatrul românesc. A montat zeci de spectacole la Teatrul Național din București, la Teatrul Odeon și la Teatrul Armatei (unde a fost și director). S-a distins și în domeniul regiei de film, și în cel al pedagogiei artei actorului. A fost soțul actriței Ecaterina Nițulescu, fiicele lor, Lia și Anca Șahighian fiind, de asemenea, actrițe.

²³ Velimir Maximilian (1882–1959) a fost actor, regizor și profesor. Profesionist desăvârșit, s-a distins ca actor în compania de operetă a lui Nae Leonard, apoi ca actor și regizor la Compania Bulandra–Manolescu–Maximilian–Storin (al cărei co-director a fost pe parcursul întregii existențe a acestuia). Profesor la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București, unde a deținut și funcția de director (a demisionat în 1948). A fost unul dintre susținătorii înființării secției de operetă a Teatrului Armatei.

²⁴ Panait Victor Cottescu (1900–1965) a fost regizor și profesor. A fost inițiat în domeniul regiei de Victor Ion Popa, fiindu-i asistent la Teatrul Ventura (1929–1931). A fost regizor la Opera din București (1931–1937, 1947–1948), la Opera Română din Cluj (1948–1954) și la Teatrul de Operetă (1954–1956). A fost profesor de regie de operă la Conservatorul din Cluj (1948–1954), apoi la Conservatorul din București (1954–1965). A fost director la Opera din Cluj (1951–1954) și la Opera din București (1955–1957). *Apud* Viorel Cosma, *Interpreți din România*, vol. I, Editura Galaxia, București, 1996.

²⁵ Ion Iancovescu (1889–1966) a fost actor, regizor și fondator de teatre particulare. În ciuda imensului său talent, a avut o carieră de ordin secundar după 1948. Acest fapt s-a datorat manifestărilor umorului său vitriolant, în contradicție cu politica epocii. A fost soțul actriței Țoța Yann.

Atanasiu²⁶. S-a precizat că sunt exceptați de la examen cei care au o activitate notorie de cel puțin 15 ani în domeniul regiei și s-a citit o listă cu cei care nu pot candida din cauza nesatisfacerii condiției de a avea 3 ani neîntreruși de activitate regizorală. Aceștia din urmă erau: Dida Solomon-Callimachi, Petru Nove, Jeni Arnotă-Acterian, Dem. Psata, Chr. (Fory) Etterle, George Val, I. Golea, Nicolae Gărdescu, Ion Vasilescu, Titi Petripop, Victor Antonescu, Al. Finți, Dan Nasta, G. Iliescu, Mircea Șeptilici, Al. Ion, Traian Vărășteanu, Ion Gheorghiu, C. Sincu, Marioara Voiculescu, Maria Filotti, George Lövendal, Arsene Popovici, Cotty Hociung, Ștefan Norris și Constantin Ramadan.

Niky Atanasiu a dat citire listei cu cei care s-au calificat din oficiu, „îndeplinind prescripțiile legii în ceea ce privește notorietatea în câmpul muncii”: Camil Petrescu, Marietta Sadova, Nicu Kanner, N. Stroe, Puiu Maximilian, Nicolae Massim, Sandu Eliad, Ion Talianu, Nicolae Kirițescu, Ivan Dubrovin, V. Maximilian, Ion Iancovescu, Ion Șahighian, Panait Victor Cottescu, Constantin Georgescu, Fernando de Cruciatti și Iosif Ligeti. Dacă analizăm fiecare caz în parte, am constata că nu toți oamenii de teatru calificați din oficiu îndeplineau condițiile cerute, nici sub aspectul vechimii, nici al notorietății.

C. Panaitescu ne arată cum se trece, când politica o cere, peste orice (presupus) text de lege, în scene de esență pur caragialescă. Mihai Raicu a fost „scutit de orice întrebare întrucât realizările sale la Teatrul Național și Teatrul Armatei sunt concludente”. S-a menționat că Dinu Negreanu n-a fost supus „chestionării” comisiei, „date fiind realizările sale recente”. Similar a fost tratat George Dem. Loghin, fiind „încadrat în tabelul de salarizare al Teatrului Național”²⁷. E momentul să reamintim faptul că primii doi audiaseră cursuri de regie la Moscova, iar lui Mihai Raicu i se va oferi, în zilele concursului, conducerea Teatrului Armatei²⁸. Răspunsurile celor pe care reporterul nu-i socotea drept potențiali câștigători, printre care se numărau Liviu Ciulei, Val. Mugur, Mihai Zirra, Gheorghe Jora, Lascăr Sebastian, sunt prezentate laconic sau într-un stil de-a dreptul batjocoritor.

Analiza lui Simion Alterescu: „Nu era nici până astăzi un secret faptul că nivelul artistic și ideologic al teatrului este în directă și strânsă legătură cu acela al directorilor de scenă. (...) Dacă am reușit să convingem (...) că problema problemelor în teatrul românesc este aceea a regizorilor, a schimbării mentalităților retrograde a multora dintre ei, a ridicării nivelului artistic și ideologic al altora și pregătirea pur profesională a majorității covârșitoare, credem că de data aceasta, cu ocazia examenului regizorilor de săptămâna trecută, afirmațiile noastre mai vechi și mai recente își găsesc o dureroasă confirmare. Desigur, prima impresie pentru cel care a asistat la acest examen a fost aceea a unei lipse de conștiință profesională, și ne referim la acei – foarte mulți – care au avut impertinența de a se prezenta în fața comisei examinatorii desconsiderând prin incultură și incapacitate nu numai profesiunea în sine, dar însăși noțiunea de teatru. (...) Și acești ași ai inculturii și ai semidoctismului nu erau doar printre cei care se găsesc întâmplător în teatru, care fluează pe la periferia acestuia, ci mulți, foarte mulți au avut nu de puține ori răspunderea unor spectacole pe scenele noastre principale și au contribuit la ținerea în loc a teatrului nostru. (...) Dar lucrurile nu mai trebuie luate deloc în glumă, cum se pare că însăși

²⁶ Niky Atanasiu (1907–1967) a fost actor. Deținând poziția de secretar general al Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști (datorită căreia prezida examenul de calificare a regizorilor), apoi o poziție similară la Asociația Oamenilor din Instituțiile Teatrale și Muzicale, s-a remarcat ca un executant fidel și un propagator insidios și foarte vocal al indicațiilor de partid. Acestea l-au transformat într-un personaj nefrecventabil, potrivit memoriilor unor confrăți. Grație fidelității față de regim, a fost distins cu titlul de „artist emerit”, apoi cu cel de „artist al poporului”: în opinia noastră – o insultă la adresa celor care dețineau astfel de titluri pe merit, cât și, mai ales, a celor care n-au beneficiat de onoruri similare.

²⁷ C. Panaitescu, „Directorii de scenă au avut cuvântul!...”, *Rampa*, 18 ianuarie 1948.

²⁸ Valentin Silvestru, „Teatrul Armatei are două săli și un nou director”, *Rampa*, 18 ianuarie 1948.

comisia a fost ispitită s-o facă. Căci în afara acestor impostori am avut ocazia să ascultăm răspunsurile unora dintre bunii noștri profesioniști ai scenei, care chiar când făceau față întrebărilor de cultură generală dovedeau însă o îngrozitoare lipsă de pregătire ideologică. Mulți dintre regizorii noștri, vechi meseriași, s-au complăcut într-o comoditate meșteșugărească, bazându-se pe o practică veche și o rutină lipsită de orice orizonturi. (...) Incapacitatea de interpretare, lipsa unei concepții nu numai în artă, dar în primul rând în viață (sau, lucru și mai grav, însușirea unor concepții pernicioase) sunt viciul de bază al activității acestor meseriași cu perspective limitate. Puțini au fost cei care au făcut față onorabilă acestui examen, care – până la urmă – credem noi, nu a fost ceea ce trebuia și care nu și-a atins scopul. Aceștia au fost tocmai aceia care prin munca lor neobosită și meritorie, prin noua concepție prin care adus-o în artă, prin spiritul nou izvorât din realitate și dintr-un just sistem de gândire au imprimat teatrului românesc în ultimii ani o nouă linie de dezvoltare, ascendentă, tinzând spre cele mai avansate forme ale artei și valabilității sociale a acesteia”²⁹.

Rezultatul examenului de calificare a fost publicat în *Rampa* din 1 februarie 1948, lista celor admiși fiind următoarea: V. Maximilian, Ion Iancovescu, Ion Șahighian, Panait Victor Cottescu, Aurel Ion Maican, Fernando de Cruciatti, Iosif Ligeti, Ivan Dubrovin, Nicu Kanner, Constantin Georgescu, Jean Georgescu, Sandu Eliad, Nicolae Kirițescu, Nicolae Massim, Ion Talianu, Ionel Țăranu, Nicușor Constantinescu, Mauriciu Sekler, Sică Alexandrescu, Camil Petrescu, Marietta Sadova, N. Stroe, Puiu Maximilian, George Dem. Loghin, Nicolae Moldoveanu, Mihai Zirra, Dinu Negreanu, Val. Mugur, N.Al. Toscani, Lascăr Sebastian, Gabriel Negry, Franz Auerbach, W. Siegfried, Mihai Raicu, Ion Deloreanu, Traian Ciuculescu, Al. Finți, Mircea Șepilici, George Iliescu.

Parcurgând această listă prin prisma concluziilor trase de Simion Alterescu, ale cărui observații despre lipsa de cultură sunt credibile, se impune o întrebare: eliminându-i pe cei care, fiind considerați maeștri, au fost exceptați de la examinare (listă contestabilă de altfel prin prezența în ea a unor nume precum Iosif Ligeti, Puiu Maximilian, Ivan Dubrovin, care nu dăduseră dovezi de excelență în domeniu) și pe cei trei tineri creatori care au fost admiși pe baza recunoașterii unor calități afirmate recente sau prin aducerea unor simple adeverințe de încadrare, cine sunt cei care au fost examinați și s-au prezentat strălucit din punct de vedere profesional și ideologic?

Vom încerca să răspundem la întrebare pe parcursul celor ce urmează, cu rezerva că, în realitate, examenul a fost menit să oficializeze rămânerea sau intrarea în breaslă a celor orientați în raport cu cerințele timpului.

Spectacolele pentru actori

Începând din decembrie 1947, publicația *Rampa* a avut inițiativa ca, în colaborare cu teatrele bucureștene, să organizeze săptămânal vizionarea unor spectacole denumite generic *spectacole pentru actori*, urmate de dezbateri. Fiecare spectacol avea loc în ziua săptămânii în care, de regulă, actorii aveau zi liberă, dându-le astfel posibilitatea oamenilor de teatru să vadă și să dezbată realizările colegilor. În *Rampa* au apărut consemnări despre desfășurarea discuțiilor. O trecere în revistă a acestora oferă, pe de-o parte, impresia de dezbatere vie, interesantă, vădind, pe de altă parte, intențiile unor oameni de teatru de a se exprima în conformitate cu cerințele ideologice ale momentului, fie din exces de zel, fie pentru a fi văzuți și auziți cum se poziționau în epocă.

²⁹ Simion Alterescu, „Despre un examen”, *Rampa*, 25 ianuarie 1948.



Fig. 3 – Lucia Sturdza-Bulandra în *Nu se știe niciodată* de G.B. Shaw.

Primul spectacol a fost *Nu se știe niciodată* de G.B. Shaw³⁰, care figura pe afișul Teatrului Municipal. S-a consemnat faptul că, în deschidere, Simion Alterescu, redactor la *Rampa*, „a arătat determinantele artistice, ideologice și pedagogice ale acestor spectacole în stadiul în care se află teatrul românesc. «Este o realitate cunoscută pentru toată lumea», a zis vorbitorul, «faptul că teatrul românesc a intrat în ultimii ani într-o fază de transformare structurală. De unde teatrul era un tărâm pe care se întâlneau afaceriștii cu lipsa de pregătire artistică, superficialitatea cu indiferența publicului, lipsa de preocupări cu trivialitatea sau impostura cu lipsa de temeiuri artistice sau ideologice, astăzi teatrul a devenit nu numai un motiv de discuție al artiștilor și gânditorilor noștri, a devenit o preocupare de prim rang pentru toți acei care înțeleg că teatrul – arta cea mai populară – trebuie să corespundă acestei caracteristici și prin structura sa, prin nivelul artistic și ideologic pe care trebuie să-l atingă. Actorilor mai ales le sunt cunoscute toate prefacerile din ultima vreme care au adus încetul cu încetul o deplasare a artei teatrale înspre calitate, (...) îndepărtând-o de neartistic și antisocial. Acestea se întâmplă numai datorită spiritului nou în care se dezvoltă teatrul românesc și, să recunoaștem, nivelului discuțiilor asupra problemelor de teatru, urmate, dacă nu întotdeauna, dar în majoritatea cazurilor, de măsuri concrete din partea autorităților și de aplicarea în practică de către oamenii de teatru: actori, regizori sau decoratori. Rezultatele au început să se cunoască. Multe din scenele teatrelor noastre, și mai cu seamă cele de stat, adăpostesc cele mai reprezentative producții ale literaturilor dramatice moderne. La baza alcătuirii repertoriului majorității teatrelor stă o concepție corespunzătoare exigențelor noastre estetice (...), corespunzătoare totodată principiilor noastre despre umanitate și apărarea libertăților»³¹.

³⁰ Amănunte despre spectacol, un fragment dintr-o cronică și o parte din discuția prilejuită de spectacolul pentru actori pot fi citite în Lucian Sinigaglia, „Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (II)”, p. 29–30. Am considerat că din discursul ținut de Simion Alterescu, din care nu am citat în locul amintit, merită reproduse pasaje extinse, datorită faptului că arată scopul ideologic al organizării ciclului de spectacole pentru actori.

³¹ „Primul spectacol pentru actori”, *Rampa*, 7 decembrie 1947 (articol semnat Rep.).



Fig. 4 – Vasile Lăzărescu și Mihai Popescu
în *Chestiunea rusă* de K. Simonov.

Actorilor le-a fost prezentat apoi spectacolul *Chestiunea rusă* de K. Simonov³². După cuvântul introductiv al lui S. Alterescu și vizionarea spectacolului, regizorul acestuia, Dinu Negreanu, „a înfățișat procesul de regie, făcând o lucidă analiză a realizării (...). D-sa a explicat sensurile piesei și a subliniat în mod deosebit că stilul regiei a fost stilul realismului socialist”³³.

A urmat spectacolul *Cântecul muncii*, „două acte de balet și cântece înscenate de Aurel Ion Maican și Sandu Eliad”³⁴, reprezentat pe scena Ansamblului Confederației Generale a Muncii, situat pe strada Lipscani, în sala cunoscută ulterior sub numele „Rapsodia”. Un număr impresionant de creatori (coregrafii Floria Capsali, Trude Kressel și Mitiță Dumitrescu, scenograful Traian Cornescu, Theodor Kiriacoff-Suruceanu, Natalia Bragalia, Mac Constantinescu, M. Rubinger, Jules Perahim și Paul Miracovici, dirijorul Constantin Bugeanu), îndrumând artiști profesioniști și amatori, au contribuit la realizarea unei construcții care prefigura, credem, ceea ce avea să fie, peste trei decenii, un spectacol prezentat în festivalul Cântarea României. La spectacolul dedicat actorilor, regizorul Sandu Eliad „a descris în câteva cuvinte întreaga istorie a realizării primului ansamblu central al CGM. Relevând necesitatea înființării unui ansamblu al Confederației, cu o școală proprie, bine organizată, care să verifice talentele native ce se află în uzine, fabrici și întreprinderi, dl Sandu Eliad a arătat premisele care au călăuzit începutul de drum inspirat din Engels («Arta trebuie să-și înfigă rădăcinile adânc în frământările sociale») și Gorki («Arta trebuie să-l înalțe pe om desupra pământului nu pentru a-l smulge, ci pentru a-l ajuta să-și regăsească locul pe care l-a pierdut»). Sunt cunoscute, a spus dl Eliad în continuare,



Fig. 5 – Ion Finteșteanu
(portret de Cik).

³² Pentru amănunte despre spectacol și opiniile regizorului despre propria montare, a se vedea Lucian Sinigaglia, „Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (II)”, p. 33.

³³ „*Chestiunea rusă*”, *Rampa*, 14 decembrie 1947 (articol semnat Rep.).

³⁴ Valentin Silvestru, „Teatrul din Lipscani. *Cântecul muncii*”, *Rampa*, 16 noiembrie 1947.

legăturile care au existat între artă și muncitorimea exploatată. Guvernele regimurilor trecute i-au ținut în mod organizat pe muncitori departe de preocupările artei. Condițiile de libertate ce s-au creat după 23 august și avântul mișcării sindicale au deschis drum larg maselor muncitoare către artă. Astăzi CGM se mândrește cu 143 echipe teatrale existente, 560 fanfare, 930 coruri, 389 echipe de dansuri (*cifre neașteptat de mari, în cazul în care erau reale, n.n., L.S.*), toate alcătuite din muncitori și muncitoare. Și să nu se uite, a spus dl Eliad că tot ce s-a realizat s-a putut face în epoca economică cea mai grea, aceea a inflației. E bine să se știe că toți cei aflați pe scenă au venit la acest ansamblu din pasiune și convingere³⁵.

Discuțiile care au urmat succedat *Cântecului muncii* au fost cele mai animate de la începutul ciclului de spectacole-dezbateri. Au participat Sandu Eliad, Elly Roman³⁶, N.N. Matei³⁷, Maria Voluntaru³⁸, Gheorghe Popescu-Județ³⁹, Lucia Sturdza Bulandra⁴⁰, Simion Alterescu, Mauriciu Vescan⁴¹ ș.a. „După explicațiile date de dl Eliad, viu aplaudate de asistență, a luat parte la discuții dl Elly Roman, care a ținut să-și exprime entuziasmul față de cele văzute. În același sens au vorbit, printre alții, dl N.N. Matei, dna Maria Voluntaru, dl Gheorghe Popescu-Județ. Dl Simion Alterescu s-a asociat antevorbitorilor în exprimarea sentimentelor de admirație față de realizarea în sine, ținând să arate că o analiză a spectacolului este totuși necesară. D-sa a relevat faptul că o critică constructivă exprimată public poate să aducă modificările necesare viitoarelor spectacole, ajutând la clarificarea concepției artistice și ideologice care trebuie să stea la baza activității Ansamblului CGM. (...) În *Cântecul muncii* se simte lipsa unui fir conducător, (aceasta fiind) o consecință a lipsei unei concepții unitare asupra realizării spectacolului. (...) D-sa a arătat că există astăzi unele părți depășite de actualitate și că, în general, spiritul de ansamblu nu corespunde cu totul spiritului combativ al muncitorimii, al cărei teatru reprezentativ este Ansamblul CGM (...). Dna Lucia Sturdza-Bulandra a arătat că dezideratele exprimate de Simion Alterescu trebuie luate în seamă în viitor și, adânc mișcată de realizarea spectacolului, își exprimă admirația față de munca depusă de întregul colectiv. Dl M. Vescan a vorbit despre muzica spectacolului”.

A urmat, la Sala Studio a Teatrului Național, vizionarea și comentarea unei reprezentații cu *Inspectorul de poliție* de J.B. Priestley⁴², la care fuseseră invitați, pe lângă regizorul Dinu Negreanu, actrița Beate Fredanov⁴³, Valentin Silvestru⁴⁴, Florica

³⁵ „Actorii bucureșteni au văzut și discutat *Cântecul muncii*”, *Rampa*, 11 ianuarie 1948 (articol semnat cu două inițiale indescifrabile în exemplarul consultat la BCU).

³⁶ Elly Roman (1905–1996) a fost compozitor și dirijor. A compus muzică ușoară și operetă. A fost dirijor la Teatrele „Maria Ventura”, Alhambra, Barașeum, Atlantic, Savoy, Ansamblul de Estradă (unde a fost și director între 1949 și 1952).

³⁷ N.N. Matei a fost actor la Teatrul Poporului, apoi a jucat la Teatrul Muncitoresc CFR.

³⁸ Maria Voluntaru a fost actriță la Teatrul Național.

³⁹ Gheorghe Popescu-Județ (1911–1972) a fost coregraf specializat în dansuri populare românești.

⁴⁰ Marea actriță conducea la acea vreme Teatrul Municipal din București, înființat în 1947.

⁴¹ Mauriciu Vescan (1916–?), unul dintre cei mai inflexibili susținători ai noii ideologii, a fost compozitor, pianist și dirijor. A studiat la conservatoarele din București și Moscova. A ocupat mai multe funcții de conducere, dintre care cea de director muzical al Societății Române de Radiodifuziune (1949–1951), director adjunct la Opera Română din București (1951–1955), director al Direcției Muzicii a Consiliului de Stat pentru Cultură și Artă (1959–1962) și director al Teatrului Muzical din Brașov (a se vedea și Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, vol. IX). La finele anilor '70 a emigrat, stabilindu-se în Austria.

⁴² Pentru amănunte și opinii despre spectacol, a se vedea Lucian Sinigaglia, „Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (II)”, p. 34–35.

⁴³ Beate Fredanov (1913–1997) a fost actriță și profesoară. A studiat la Academia de Muzică și Artă Dramatică din Viena (1929–1932). A jucat la Compania Bulandra, la Teatrul Barașeum, la Teatrul Comedia și la Teatrul Municipal (unde a fost și director adjunct). A fost profesoară de arta actorului la IATC. *Apud* Ileana Berlogea, *Teatrul românesc în secolul XX*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 52.

⁴⁴ Valentin Silvestru (1924–1996, numele adevărat fiind Marcel Moscovici) a fost cronicar dramatic, teatrolog, profesor, scriitor și traducător. A scris articole la publicațiile *Ecoul*, *Victoria*, *România liberă*, *Lumea*,

Șelmaru⁴⁵ etc. „După reprezentarea piesei, notează reporterul anonim (...), a luat cuvântul dl Dinu Negreanu, directorul de scenă al spectacolului, care a explicat asistenței viziunea sa regizorală. Concomitent, d-sa a ținut să analizeze acțiunea piesei lui Priestley, care, deși se petrece în 1910-1912, își păstrează actualitatea până în zilele noastre, mai ales în țările cu configurație socială capitalistă. (...) Dna Beate Fredanov (...) socoate că regia nu a mers pe linie realistă, ci simbolistă. De aceea, inspectorul, fiind totuși conștiința noastră, rămâne departe de noi, în afara noastră. Dl Valentin Silvestru spune câteva cuvinte, evidențiind rolul criticii și îndepărtând prejudecata deformației profesionale. Apoi repetă că tematica e învăluită în lumină de simbol, dar afirmă că inspectorul reprezintă o lume, nu conștiința. Dna Florica Șelmaru face un paralelism între *Inspectorul de poliție* și *Viraj periculos* (o altă piesă a aceluiași autor, n.n., L.S.). D-sa arată că faptele care survin în cele două piese nu au nimic excepțional, ci reprezintă exemple banale, repetate ale unei condiții de viață – în speță, condiția de viață a burgheziei. Intră aici un element de generalizare. Dar Priestley însuși vedește o latură burgheză atunci când îl pune pe inspector să pledeze pentru convertirea familiei de burghezi, să încerce să-i convingă de propria lor infamie. Dna Șelmaru arată că nu există pentru clasa burgheză posibilitatea ca ea să se comporte altfel, aceasta fiind condiția ei continuă. (...) Dl Marcel Breslașu încheie dezbaterile, trăgând concluziile: piesa *Inspectorul de poliție* nu este teatru propriu-zis. Acțiunile se întâmplă înainte și după spectacol. Inspectorul este un alter ego, iar nu (reprezentantul unei) clase adverse. Tonul ridicat, pretențios al ultimelor cuvinte pe care acesta le rostește nu sunt ale unui reprezentant al proletariatului.”⁴⁶

A venit apoi rândul spectacolului *Viraj periculos*⁴⁷, având la bază cealaltă piesă a lui Priestley la care se referea Florica Șelmaru, să fie vizionat și discutat de actori. George Dem. Loghin a consemnat pentru *Rampa*: „Participarea activă a slujitorilor scenei din Capitală la acest spectacol dovedește interesul pentru dramaturgia cu conținut substanțial și pozitiv, observându-se interesul crescând al cadrelor noastre artistice pentru discuția pozitivă, care lămurește poziții și deschide perspective unei juste orientări profesionale. (...) Dl Sică Alexandrescu, regizorul piesei, deschizând dezbaterile, face o succintă analiză a virulentei satire sociale care este *Viraj periculos*, spunând că, în punerea în scenă a spectacolului, d-sa respectă ierarhia autor, regizor, actor, subordonându-se textului și realizându-l în acest spirit. Dl Sorin Mladoveanu (în epocă ziarist la „Scânteia”, iar mai târziu la „Lumea”, n.n., L.S.) subliniază



Fig. 6 – Marietta Anca, unul din capetele de afiș în *Viraj periculos* de J.B. Priestley.

Rampa, Flacăra, Teatrul, Contemporanul, România Literară etc. A fost director artistic al Studioului Cinematografic București (1950–1951), profesor de estetică la IATC (1953–1959), șef al secției de artă la săptămânalul *Contemporanul* (1954–1969). Și-a adunat cronicile în numeroase volume, a colaborat la lucrări de sinteză de istorie a teatrului românesc, a scris *Elemente de carageologie*, monografii despre Lucia Sturdza-Bulandra, Jules Cazaban și Toma Caragiu, scenarii pentru cinematografie, schițe umoristice. După o activitate puternic marcată de dogmatism, din anii '60 a fost unul din criticii de teatru care a susținut importanța rolului regizorului în mișcarea teatrală contemporană. Ca membru al conducerii Asociației Oamenilor din Instituții Teatrale și Muzicale (ATM) a fost inițiatorul unor festivaluri desfășurate în multe orașe din țară, în cadrul cărora, pe lângă vizionări de spectacole, erau organizate dezbateri care depășeau cadrul strâmt al epocii realismului cultural de tip ceaușist, având uneori un caracter polemic. A fost căsătorit cu actrița Brândușa Zaița Silvestru. Datele privind colaborările din presă și funcțiile instituționale sunt preluate din *DGLR*, vol. S–T, p. 194–196.

⁴⁵ Florica Șelmaru a fost ziaristă la *România liberă* și traducătoare. A fost soția gazetarului și criticului teatral Traian Șelmaru.

⁴⁶ „*Inspectorul de poliție* în discuția actorilor bucureșteni”, *Rampa*, 18 ianuarie 1948 (articol nesemnat).

⁴⁷ Pentru amănunte și opinii despre spectacol, a se vedea Lucian Sinigaglia, „Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (I)”, p. 60.

caracterul protestatar al operei lui Priestley, remarcând unele carențe în spectacol, atât la direcția de scenă, cât și la interpretarea dată de actori, în ceea ce privește valorificarea satirei sociale. D-
sa arată că eroii au fost prezentați în spectacolul de la Comedia ca victime și nu ca niște oameni
odioși, ca niște cazuri particulare, nu ca niște exponenți ai unei clase sociale vicioase și corupte
prin structura ei organică. (...) Dl Ion Neleanu (*actor la Teatrul CFR Giulești, iar ulterior la
Teatrul din Brașov, n.n., L.S.*) ține să remarce caracterul sănătos al moralei muncii în realizările
artistice, în contrast cu morala burgheză primejdioasă și nesănătoasă, așa cum ne-o dovedesc
filmele transoceanice în unanimitatea lor”⁴⁸.



Fig. 7 – Sarah Manu, interpreta unui rol principal în *Rădăcini adânci*.

Mai departe, sunt consemnate în articol opiniile
lui Aurel Baranga⁴⁹, viitorul comediograf favorit al
regimului, și cele formulate de Mihai Novicov⁵⁰: „Dl
Aurel Baranga arată ca o realizare pozitivă a regiei
omogenitatea ansamblului, încadrat într-un stil unitar,
remarcând ca o scădere de interpretare regizorală
nediferențierea dintre prolog și epilog, pe de o parte, și
restul piesei, pe de altă parte, în realizarea spectacolului
(...). Dl Mihai Novicov ia cuvântul, declarându-se în
dezacord cu dl Sică Alexandrescu că regizorul este un
subordonat al autorului. Regizorul este un creator, el are
un punct de vedere personal, inspirat de text și nu
impus, desprinderea adevărului din viața și transpunerea
lui în forme artistice. Aceste considerații trebuiau să
anime punerea în scenă a spectacolului. În *Viraj
periculos*, ele au fost absente”⁵¹.

Oamenii de teatru au fost invitați să vizioneze, în continuarea ciclului organizat de
Rampa, spectacolul Teatrului Municipal cu piesa *Rădăcini adânci* de A. d’Usseau și J. Gow⁵²,

⁴⁸ George Dem. Loghin, „*Viraj periculos* în discuția actorilor bucureșteni”, *Rampa*, 25 ianuarie 1948.

⁴⁹ Aurel Baranga (1913–1979, cu numele adevărat Aurel Leibovici) a fost dramaturg, poet și ziarist. A publicat articole în revistele *Bilete de papagal*, *Alge*, *Facla*, *Cuvântul liber*, *Lumea românească*. A fost un reprezentant al mișcării avangardiste românești în perioada interbelică. După evenimentele din august 1944 a devenit unul din corifeii comuniști ai lumii literare românești, lucrând la cotidianul *România liberă*, Radiodifuziunea Română, Teatrul Național din București (secretar literar, apoi director adjunct). A scris piese de teatru despre lupta comuniștilor în ilegalitate și colectivizare, trecând apoi la piese cu mare succes la public, îmbinând stilul boulevardier cu elemente din etica propovăduită de regimul comunist. (A se vedea și *DSR*, vol. A–C, p. 177–180). A fost căsătorit cu actrița Marcela Rusu.

⁵⁰ Mihai Novicov (1914–1992) a fost ziarist, scriitor, critic și teoretician al literaturii. A publicat articole în *România liberă* (unde a fost redactor șef în 1944), *Moldova liberă* (unde a fost redactor șef între 1944 și 1947), *Scânteia*, *Scânteia tineretului*, *Flacăra*, *Contemporanul*, *România literară*. A fost șeful propagandei în comitetul regional Iași al PCR, director în Ministerul Artelor (1948–1949), secretar al Uniunii Scriitorilor (1949–1953), profesor la Institutul „Maxim Gorki” (1949–1962, rector din 1958), redactor șef la *Flacăra* (1950–1951), director al Școlii de Literatură „Mihai Eminescu” (1950–1951), vicepreședinte al Comitetului pentru Cinematografie (1953–1954), director general adjunct în Ministerul Culturii (1954–1955), profesor la Școala Superioară de Partid „Ștefan Gheorghiu” (1955–1962), profesor la catedra de teorie a literaturii (1952–1953) și la catedra de literatură rusă și sovietică (1954–1978) la Universitatea din București, director adjunct la Institutul de Istorie Literară și Folclor (1955–1973). Printre cărțile scrise: *Principiul leninist al spiritului de partid și unele probleme ale creației literare*, *Chipul luptătorului comunist în proza contemporană*, *Realism. Realism critic. Realism socialist*, *Scriitori ruși*. Apud *DGLR*, vol. L–O, p. 662–663.

⁵¹ George Dem. Loghin, *art. cit.* (a se vedea *supra*, nota 48).

⁵² Pentru amănunte și opinii despre spectacol, a se vedea Lucian Sinigaglia, „Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (II)”, p. 33–34. Am reluat aici câteva opinii de la

în care a evoluat și Sarah Manu, o tânără speranță a artei actricești, prematur dispărută. Printre vorbitori s-au aflat actrițele Leny Caler și Beate Fredanov, criticii Valentin Silvestru, Simion Alterescu și Nicolae Argintescu-Amza⁵³, poetul Aurel Felea, viitoarea regizoare Elena Negreanu⁵⁴, actorul, regizorul și scenograful Mircea Șeptilici. Reporterul anonim a menționat în relatarea sa că „sunt mulți (artiști) care pleacă imediat după ce se termină spectacolul (...). *Rădăcini adânci*, prin conținutul plin de interes, pune cu deosebire o serie de probleme, în primul rând a conflictului înfățișat, între albi și negri. (...) Dna Leny Caler a arătat (...) că piesa e pozitivă fiindcă pune just problema rasială. (...) Dl Valentin Silvestru a fost de părere că piesa aceasta e un document mai ales prin faptul că denunță unele marote ale societății de peste Ocean: conflictul dintre tineri și bătrâni, acela dintre albi și negri. De fapt, conflictele acestea sunt artificiale (...). Problema aceasta falsă, rasială, continuă ideea apoi dl Mircea Șeptilici, a fost și la noi în țară. La noi au fost evreii în loc de negri; astăzi însă se pot face și se fac schimbări sufletești pentru construirea unei lumi mai bune. Examinarea ideilor din piesă a dus la o constatare justă, anume aceea privitoare la faptul că finalul e necorespunzător. Fata albă se desparte de bărbatul negru atunci când în piesă chiar existau motivele ca ei să se unească, dacă nu în țara lor, cel puțin într-o altă parte a lumii unde diferența de culoare nu dă naștere la o prejudecată feroce (*e necesară lectura piesei pentru a se vedea dacă opinia reporterului nu e cumva o fantezie care pune serioase probleme de transpunere reală a sugestiei privind translarea geografică, n.n., L.S.*). Eroarea finalului în acest sens au susținut-o dna Leny Caler (...) și dl Valentin Silvestru. Dl Aurel Felea a fost însă de părere contrară, susținând că cele două personaje nu puteau rămâne împreună, pentru că femeia albă îl iubea numai întâmplător pe negru, fără să se ridice la o poziție de principiu (...). Poziția personajelor nu le-a scutit însă de a se prezenta uneori confuz spectatorilor, deși impresia de confuz nu e decât aparentă. Dna Leny Caler nu a înțeles, de pildă, o reacție a negrului care refuză să plece la universitate, pentru a rămâne învățător în micul său oraș, iar trei Elena Negreanu i s-a părut că personajul Alice e o sentimentală cu evoluție ciudată și frământări greu explicabile. Confuzia era numai aparentă. Zbuciumul sufletesc provine din complicație intelectuală sau din lupta între pornirile brute și sentimentele umane pe care tind să le tempereze (...). De altfel, actorii au știut să interpreteze just complicațiile interioare ale personajelor (...). Problemele regiei au început prin a fi ridicate de către dna Beate Fredanov. Arătând spectatorilor că există un moment (...) a cărei semnificație nu e lămurită, d-sa a întrebat sala ce crede asupra semnificației respective. (A fost) prilejul nimerit pentru dl Simion Alterescu de a face o critică de caracter mai general întregii direcții de scenă. D-sa a fost de părere că există la dl Dinu Negreanu o căutare permanentă a sensurilor și semnificațiilor cuprinse într-o piesă, căutare care se înscrie la capitolul unei anumite regii, regia analitică. Dar dl Negreanu, unul din puținii directori de scenă cu suport ideologic și concepție critică, face uneori greșeala de a urmări și scoate ideea centrală a unei piese cu brutalitate chiar și din cele mai mărunte detalii. (...) Multe lucruri rămân astfel străine de înțelegerea spectatorilor, în unele cazuri intrigându-i numai și atât. Obiecția rămâne în picioare, cu toate că dl Argintescu-Amza a recunoscut mai degrabă decât un stil analitic, o exagerată fidelitate față de text (...). Răspunzând observațiilor făcute din sală, dl Negreanu arată apoi că finalul i se pare logic, mai ales prin faptul că publicul american nu ar fi înțeles un alt final mai fericit, în America neexistând, decât extrem de rar, căsătorii între albi și negri. (...) După răspunsurile satisfăcătoare,

dezbateră care a urmat spectacolului pentru actori, reproduse și în locul citat, pentru menținerea unei continuități în prezentarea ciclului de reprezentații organizate de *Rampa*.

⁵³ Nicolae Argintescu-Amza (1904–1973) a fost cercetător, lucrând în echipele de cercetare sociologică coordonate de Dimitrie Gusti, redactor al publicației *Rampa*, cronicar plastic cu o îndelungă activitate și traducător.

⁵⁴ Elena Negreanu (1918–2016) a fost regizor, activând mai ales în domeniul teatrului radiofonic, conferențiar universitar la clasa de arta actorului la IATC și artist plastic.

într-o mare măsură, ale dlui Dinu Negreanu, dl Mihai Novicov – din partea USASZR – a tras concluziile, exprimând esențialul adevăr că discuțiile în jurul piesei *Rădăcini adânci* au excelat prin faptul că problemele ridicate n-au fost nici pur ideologice, nici pur artistice, neexistând de altfel o demarcație precisă între aceste două categorii de probleme. Arta este și rămâne ideologie, o realizare artistică fiind superioară mai ales prin conținutul ei ideologic”⁵⁵.

Din repertoriul Teatrului Național, artiștii au fost invitați să vadă și să comenteze piesa *Insula păcii* de E. Petrov, a cărei premieră avusese loc în ultimele zile ale anului 1947. Spectacolul fusese regizat de Ion Șahighian, care-l avusesse drept colaborator pe scenograful Ștefan Norris. Distribuția îi cuprindea pe Lilly Popovici, Cella Dima, Anca Șahighian, Kitty Gheorghiu-Mușatescu, G. Timică, Emil Botta, Nicu Dimitriu, Aurel Athanasescu, Ion Ulmeni, Al. Alexandrescu-Vrancea, Alexandru Demetriad.



Fig. 8 și 9 – Din distribuția spectacolului *Insula păcii* de E. Petrov: G. Timică (stânga) și Al. Alexandrescu-Vrancea (dreapta, fotografie din colecția Mihai Sarca).

După reprezentația pentru artiști a piesei *Insula păcii* de E. Petrov, participanții la discuții, printre care s-au aflat Dan Deșliu⁵⁶, Mihai Popescu⁵⁷, Alexandru Assan⁵⁸, Lascăr Sebastian⁵⁹,

⁵⁵ „*Rădăcini adânci*, spectacol pentru actori în organizarea *Rampe*”, *Rampa*, 1 februarie 1948 (articol semnat Rep.).

⁵⁶ Dan Deșliu (1927–1992) a fost actor și poet. După o scurtă carieră ca actor (1946–1948), a fost redactor la publicațiile *Flacăra*, *Scânteia*, *Luceafărul*. A fost unul dintre cei mai reprezentativi poeți ai realismului socialist, devenind în anii '80 un oponent al regimului ceaușist. *Apud DGLR*, vol. C–D, p. 638–639.

⁵⁷ Mihai Popescu (1909–1953) a fost actor și profesor. După ce a jucat la Teatrul „Maria Ventura”, a participat la seminarul organizat de Max Reinhardt la Viena. Între 1933 și 1938, apoi între 1942 și 1943 și-a desfășurat activitatea teatrală la Viena, Salzburg, Belsko-Biela și Morawska-Ostrav. În țară, a jucat pe scenele teatrelor bucureștene „Maria Filotti”, Comedia, Național, Muncitoresc CFR. A fost profesor la IATC. A fost căsătorit cu actrița Elisabeta Henția.

⁵⁸ Alexandru Assan a fost publicist. În acea perioadă era colaborator al publicației *Rampa*.

⁵⁹ Lascăr Sebastian (1908–1976, numele adevărat fiind Sebastian Salmen) a fost gazetar, dramaturg, traducător și regizor. A montat spectacole la Teatrul Național din București și la teatrele din Arad, Brăila, Brașov și Craiova. A scris articole la *Adevărul*, *Bilete de papagal*, *Cortina*, *Dimineața*, *Rampa*, *Timbul*, *Contemporanul*,

Nicolae Argintescu-Amza, Horia Deleanu, Ana Barcan⁶⁰, Mircea Crișan⁶¹, Franz Auerbach⁶², Simion Alterescu ș.a., au opinat asupra caracterului de farsă sau de comedie de moravuri al textului, respectiv al spectacolului, fiind apoi dezbătută și tipologia personajelor. Argumentele au fost uneori ideologizate excesiv, iar considerațiile naive ale unui actor au dus la generalizări forțate. „Se pune mai întâi problema de căpetenie: ce gen de teatru reprezintă această piesă, în care se râde, se fac reflecții amare sau se desenează poziții și tipuri dintr-o altă lume? Nu este o simplă comedie, a răspuns dl Dan Deșliu, ci, mai mult decât atât, (e) o satiră realizată. E o farsă, continuă dl. Mihai Popescu, însă o farsă de alt gen față de cele obișnuite, datorită caracterului ei profund. Autorul, cu materialul din piesă, ar fi putut face o dramă, dar a ales gluma, care e o armă mai fină. Piesa, susține dl Alexandru Assan, m-a impresionat prin latura ei dramatică; eu nu am râs, ci am fost numai indignat. Fără îndoială, susține și dl Lascăr Sebastian, avem de-a face cu o farsă, dar nu e nimic rău în asta, fiindcă aici e vorba de o farsă cu conținut, ce se justifică precis ca atare. (...) Dl Argintescu-Amza (...) a depășit însă stadiul discuțiilor și se așează pe o poziție teoretică foarte interesantă. Există o problemă a farsei ca gen de teatru, spuse d-sa. În acest sens, șarja ca mijloc de expresie poate deveni o dinamită a spiritului, dacă ideile care folosesc acest mijloc sunt adânci. În piesa văzută, farsa existentă trebuie privită prin perspectiva satirei profunde îndreptată împotriva lumii capitaliste (...). Pentru dl Horia Deleanu, traducătorul piesei, problema genului căruia îi aparține lucrarea nu i se pare că există într-adevăr, pentru că piesa aceasta a lui Petrov e o frescă ce nu poate fi localizată în spațiul unui gen rigid. E o lucrare sovietică din categoria pieselor de «literatură publicistică», (...) în sensul bun al cuvintelor, în sensul abordării realității imediate și ridicării actualității imediate și ridicării actualității la un rang de înaltă semnificație artistică. (...) După problema genului piesei se ridică problema piesei însăși și, în această privință, părerile dnei Ana Barcan au adus o contribuție prețioasă. «Am văzut o piesă amuzantă», începu prin a spune dna Barcan, «dar pline de elemente importante, ca adevăratele cauze războiului sau falsul pacifism. Piesa înfățișează adevărul burghez care fuge aparent de război sub masca pacifismului, dar care până la urmă devine un factor al războiului (...). E o piesă lămuritoare din multe puncte de vedere, binevenite pe o scenă românească». (...) Piesa pare lămurită (*ca gen, n.n., L.S.*) și ideile conturate cu precizie. În ce măsură însă regia o realizează astfel? (...) «Punându-se accentul pe farsă», a susținut dl Mircea Crișan, «fondul uman al personajelor n-a mai putut fi salvat de interpreți, cu mici excepții». (...) Dl Dan Deșliu a adus completări prețioase (observăm că spusele oamenilor zilei erau caracterizate, de multe ori, drept *prețioase, n.n., L.S.*). «Colegii actori», a spus d-sa, «n-au observat că personajele din piesă sunt adevărate și trebuie interpretate, nu numai caricaturizate. Dar această atitudine nu poate fi luată decât atunci când artistul și regizorul își pun în fața textului probleme și îl discută la nivel ideologic». «Dar piesa are un anumit stil», spusese mai înainte dl Mihai Popescu, «și ea trebuie jucată în stilul în care a fost scrisă». Dl Franz Auerbach, nelămurit asupra concepției regizorale (...), a pus apoi câteva întrebări directorului de scenă, dorind să știe care sunt personajele pozitive și cele negative.

Gazeta literară, România literară. A tradus capodopere ale literaturii universale, semnate de Iuvenal, Petrarca, Leopardi, Lermontov, Flaubert, Garcia Lorca, Unamuno. *Apud DGLR*, vol. S–T, p. 151.

⁶⁰ Ana Barcan (1918–1989) a fost actriță. A jucat la Teatrul Național din București, Studioul Actorului de Film „Constantin Nottara” și la Teatrul „Lucia Sturza-Bulandra”. A fost soția influentului ziarist comunist Nestor Ignat.

⁶¹ Mircea Crișan (1924–2013, numele adevărat fiind Mauriciu Kraus) a fost actor. A jucat pe scenele teatrelor Barașeum, Armatei, Savoy, Estradă. A emigrat în Germania, continuând activitatea de actor de comedie.

⁶² Franz Auerbach (1915–2002) a fost regizor și a pus în scenă spectacole la Teatrul Poporului din București, la Teatrul din Petroșani, la Teatrul German din Timișoara și la Teatrul Evreiesc de Stat (unde a fost și director).

Dar nu există în piesă personaje pozitive și negative, ci tipuri mai complexe, aproape niciunul pozitiv pe de-a-ntregul și dl Horia Deleanu a lămurit acest lucru, făcând totuși și o critică regiei, prin care a constatat că dl Șahighian a dat mai curând o comedie de moravuri și nu a observat îndeaproape că e vorba de personaje realiste, care au, în același timp, valoare de simbol ce le ridică deasupra realității. S-au făcut astfel observații critice destul de serioase direcției de scenă. Înainte însă de răspunsul directorului, dl Eugen B. Marian, redactor al *Rampei*, a încercat într-o foarte substanțială expunere să înlăture câteva din aceste obiecții. «Nu a fost posibilă», a spus d-sa, «o atitudine permanent fixă față de personaje. Șarja trebuia gradată, și așa a și fost, de-a lungul celor patru acte. Dacă unele personaje au avut o agitație aparent de neînțeles, aceasta s-a întâmplat pentru că, în piesă, chiar personajele sunt goale de conținut, agitația lor dezaxată exprimând just o falsă intensitate a vieții (*aceste aprecieri par exagerate, făcându-ne să credem că spectatorii văzuseră piesa ionesciană «Cântăreața cheală», ale cărei personaje se precipită la sfârșit în mod grotesc, n.n., L.S.*). Dl Ion Șahighian și-a însușit unele din observațiile dlui Eugen B. Marian și a adăugat faptul că problema cea mai complicată care i s-a pus a fost aceea de a prezenta o piesă sovietică de acest calibru unui public mai puțin pregătit decât cel sovietic (*regizorul pare să repete un comentariu al lui N. Argintescu-Amza, deși lucrul e puțin probabil în cazul unei personalități ca Ion Șahighian, cunoscut pentru fermitatea opiniilor; nu este exclus ca reporterul să fi atribuit în grabă și altui vorbitor cele spuse de regizor, n.n., L.S.*). Preocuparea regiei a fost de a da un spectacol de comedie care să invite spectatorul la meditație. Numai că, spunem noi, acestui spectator trebuie să i se ofere elemente concrete de meditație, regia având sarcina de a se orienta ea însăși și de a orienta și pe interpreți asupra problemelor din piesă. Or, această preocupare a lipsit și lipsa a avut un efect negativ asupra spectacolului. Stă drept dovadă a acestui fapt ieșirea la scenă deschisă a actorului Alexandrescu-Vrancea, ieșire care înseamnă nepregătire și concepții eronate. Dl Alexandrescu-Vrancea a spus (...) că cine crede azi într-un fel, mâine, când va fi *altfel* (subl. autorului), va crede în alt fel. (...) Din cele auzite cu prilejul discuțiilor nu s-a lămurit nici dacă spectacolul e bun sau prost, nici dacă personajul pe care-l interpretează e bun sau rău. Și, candid, dl Alexandrescu-Vrancea a propus publicului (...) din sală să voteze cu «da» sau «nu» prin ridicare de mâini. Gestul a stârnit proteste și a necesitat o justă și severă punere la punct din partea dlui Marcel Breslașu. Discuțiile au fost încheiate de dl Simion Alterescu: «E surprinzător cum un actor care joacă într-o piesă vine să mărturisească în public că nu a înțeles-o și că nu și-a înțeles rolul. Dar acest lucru se poate întâmpla numai când lipsește elementul coordonator în munca punerii în scenă a unei piese. Neexistând un punct de vedere unitar al interpretării, nerealizându-se o concepție principială de ansamblu, actorul cade ușor în confuzie și își prezintă rolul într-o asemenea postură. În *Insula păcii*, acest punct de vedere unitar ar fi putut fi realizat dacă s-ar fi purtat discuții în timpul repetițiilor, dacă factorii (de realizare a) spectacolului și-ar fi pus ei înșiși problemele piesei. Dar așa, s-a ajuns ca un interpret să spună că nu a înțeles rolul. Lucrul se poate întâmpla numai acolo unde nu există preocupare ideologică și chiar profesională»⁶³.

După atâtea întorsături și discuții inutile, reproduse pentru a oferi un tablou veridic al realităților epocii, așa cum se reflectau în discuțiile asupra unei creații artistice, este nimerit a fi amintită opinia concis exprimată și mult mai relaxată din punct de vedere ideologic a lui Petru Comarnescu, cuprinsă într-o notație diaristică: „Aseară am văzut *Insula păcii*, care începe admirabil, ca o satiră de mare clasă pentru a termina și continua penibil, ca un pamflet-revistă. Păcat. Alexandrescu(-Vrancea) a încercat să joace un june comic și a reușit”⁶⁴.

⁶³ „Spectacol organizat de *Rampa. Insula păcii*”, *Rampa*, 8 februarie 1948 (nesemnat).

⁶⁴ Petru Comarnescu, *Pagini de jurnal*, vol. II, Editura Noul Orfeu, București, p. 9.

Artiștii au văzut și discutat și spectacolul de operetă *Paloș Voinicul*, muzica aparținând compozitorilor Viorel Doboș și Radu Botez, având la bază un text semnat de Valeriu Câmpeanu⁶⁵. Reprezentația făcea parte din repertoriul Teatrului Armatei. Această instituție începuse să preia de la Teatrul Alhambra o parte din ansamblul de soliști vocali și actori specializați în domeniul spectacolelor muzicale. Secția muzicală a Teatrului Armatei va deveni independentă în anul 1950, sub numele de Teatrul de Stat de Operetă. *Rampa* a publicat un rezumat al discuțiilor, la care au participat George Vraca⁶⁶, Valentin Silvestru, D.D. Neleanu⁶⁷, Ion Dacian⁶⁸, Ion Atanasiu-Atlas, Valeriu Câmpeanu, printre alții. Darea de seamă era precedată de o opinie asupra spectacolului (care îi aparținea autorului real al reportajului sau era stabilită în cadrul redacției): „Am fi vrut să axăm și această cronică pe probleme și idei, așa cum am procedat în darea de seamă despre spectacolul *Insula păcii*. De data aceasta însă n-am mai avut prilejul să ascultăm, decât arareori, lucruri de substanță, spuse așa cum trebuie. *Paloș Voinicul*, producție a unui autor, compozitori și regizor autohtoni, puneă desigur numeroase probleme. Ele nu au fost însă suficient relevate și tratate *in extenso*, cum se cuvenea. Dl Vraca (...) a început just prin a remarca lupta dintre adevăr și minciună înfățișată în spectacol, specificul românesc prezentat fără șovinism și alte atribute ale piesei. Aprecierile făcute însă cu prea multă tragere de inimă denaturează sensul criticii. Dl Vraca, găsind că se află în fața unui «mare poem românesc», a exagerat, după cum a exagerat când a tras acoladă de la *Paloș Voinicul* până la Sofocle, trecând firul unei imaginații fecunde prin Petrarca, Faust și alte piese și autori de diverse tipuri sau din diverse epoci. Nu era necesar să se dezvolte marile probleme ale artei în jurul unei piese care se cerea pur și simplu discutată pentru propriile ei probleme și de o manieră cât mai potrivită cu împrejurarea (*adică apreciind justețea aspectelor ideologice, n.n., L.S.*). (...) Căutând să desprindă câteva probleme generale puse de lucrarea văzută, dl Valentin Silvestru arată că suntem în fața unei operete românești pozitive, (în) care a (fost) actualizat un basm în înțelesul veritabil al cuvântului «a actualiza». Totuși lucrarea e lipsită de forță dramatică (...). Piesa prezintă mai ales un aer de facilitate (...). D-sa a subliniat rolul regiei care a ridicat valoarea ideologică a piesei, acordându-i un conținut și a fost de părere că spectacolul *Paloș Voinicul* e cel mai important din întreaga serie (*organizată de «Rampa» pentru artiști, n.n., L.S.*), pentru că s-a putut discuta în prezența autorului român, (...) în plină putere de creație. După dl D. Neleanu, care i-a felicitat pe interpreți pentru spiritul de echipă demonstrat și pentru nivelul lor politic, dl Ion Dacian a început prin a spune că opereta, așa cum o joacă d-sa, este totuși un lucru mai mult sau mai puțin actual. În 1942, d-sa a jucat chiar într-o operetă în care un baron venea în scenă travestit, purtând o salopetă de muncitor. (...) Noi nu știm ce anume a interpretat dl Ion Dacian în 1942, 1941 sau chiar 1940 (autorul reportajului a



Fig. 10 – Mihai Raicu, regizorul spectacolului *Paloș Voinicul* (fotografie publicată în 2018, la moartea artistului).

⁶⁵ Valeriu Câmpeanu a fost scriitor, autor al poemului *Stalingrad*, apărut în *Revista Fundațiilor Regale*, aprilie 1945, și al cărții *Prizonier la ruși. Note din lagăr* (1946).

⁶⁶ George Vraca (1896–1964) a fost actor și director de teatru. A jucat la teatrele bucureștene Național, „Maria Ventura”, Victoriei (unde a fost și co-director), Armatei (unde a fost și director).

⁶⁷ D(umitru) D. Neleanu a fost regizor și director de teatru. A pus în scenă spectacole la Studioul Actorului de Film „Constantin Nottara”, la Teatrul pentru Copii și Tineret și la Teatrul Mic.

⁶⁸ Ion Dacian (1911–1981) a fost cântăreț de operetă și operă, regizor și director de teatru. A evoluat la Opera Română din Cluj, Teatrul Alhambra (unde a fost și codirector), Teatrul Armatei (secția de operetă), Teatrul de Stat de Operetă (unde a fost și regizor și director).

plasat aici o ironie gratuită, având în vedere notoritatea de care se bucura artistul, *n.a., L.S.*). Dar știm că un baron care capătă la siestă capriciul de a-și pune o salopetă nu devine brusc muncitor și nu scoate dintr-odată un spectacol desuet de operetă veche o piesă progresistă. Probabil că dl Ion Dacian se va lămuri asupra acestor probleme când va dori efectiv acest lucru și când va înțelege că opereta baronilor nu mai este azi utilă sub nici o formă. Dl Ion Atanasiu-Atlas, actor din piesă, și-a făcut o interesantă autocritică, iar dl Valeriu Câmpeanu, autorul (textului) a scuzat deficiențele piesei, arătând că a fost scrisă foarte repede și că *Paloș Voinicul* e un spectacol de colectiv, important mai ales prin faptul că a fost scris de un autor progresist, regizat de un regizor progresist și interpretat de un ansamblu progresist. (...) A luat apoi cuvântul dl Mihai Raicu. D-sa a început prin a arăta că a pus pentru prima oară în scenă o operetă și că datorită acestui fapt trebuie să recunoască drept întemeiate unele critici formulate. Făcând apoi un scurt istoric al genului operetei, care la început a fost totuși progresistă, dar a devenit mai apoi convențională și falsă, dl Raicu a dat ca exemplu de operetă nouă aceea care se creează actualmente în Uniunea Sovietică, operetă în care pot figura drept personaje muncitori și țărani. Scăderile spectacolului *Paloș Voinicul* se datorează, în altă ordine de idei, ineditei luări de contact a actorilor cu un astfel de text. Puși în fața acestui text, interpreții au trebuit să creeze (...), fiecare rol însemnând o misiune specială pentru actorul respectiv, misiuni care au fost îndeplinite în bună parte. Răspunzând apoi criticilor pe chestiuni, dl Mihai Raicu a formulat răspunsuri complete și satisfăcătoare, arătând că muzica lipsită de elementul folcloric n-a fost întotdeauna potrivită, că a lucra cu simboluri nu înseamnă a face simbolism teatral, ci realism de esență, că «specific românesc» n-a fost în măsura în care au lipsit boierii (...) și forțele supranaturale atotputernice (...), spectacolul fiind «specific» prin problemele sale»⁶⁹.



Fig. 11 – Ana Barcan, una din actrițele care jucau în *Tânăra gardă* după Al. Fadeev.

A urmat să fie supus dezbaterii artiștilor *Tânăra gardă* după Al. Fadeev⁷⁰, spectacol al Teatrului Național, regizat de același Mihai Raicu. Valentin Silvestru a consemnat: „Ne-am așteptat (în mod) legitim ca după un spectacol atât de vibrant cum e acela pe care-l prilejuiește *Tânăra gardă*, discuțiile să fie, dacă nu foarte elevate (*această afirmație a criticului pune într-o lumină defavorabilă participării la discuții, n.a.*), cel puțin la un nivel foarte ridicat ca și la alte piese sovietice pline de probleme interesante. Am fost însă puțin desmințiți în așteptări, pentru că mulți dintre vorbitori au coborât până la amănuntul nesemnificativ, iar unii n-au făcut decât să se mențină în limitele constatărilor oarecare. E de reținut fără îndoială lauda adusă (...) regizorului și interpreților de către dna Lucia Sturdza-

Bulandra (...). Dl Dan Deșliu a făcut o remarcă cu privire la decor, întrebând directorul de scenă de ce a folosit excesiv un stil modernist, pe alocuri chiar cubist, când piesa e realistă. (...) Chestiunea a fost lămurită, de altfel, de regizor în expunerea de la sfârșitul discuțiilor, când s-a arătat că realismul trebuie înțeles într-un sens larg, deosebit de accepția livrescă ce i s-a dat între cele două războaie mondiale. (...) Luând cuvântul, dl Mihai Raicu a arătat că, venit de curând din Uniunea Sovietică, (...) a început a pune în scenă *Tânăra gardă* folosind metoda lui Stanislavski, ducând discuții lungi timp de zece zile cu (...) interpreții, fără să-i informeze

⁶⁹ „*Paloș Voinicul* în discuția actorilor”, *Rampa*, 15 februarie 1948 (nesemnat).

⁷⁰ Amănunte despre spectacol, fragmente din cronici și o parte din discuția prilejuită de spectacolul pentru actori pot fi citite în Lucian Sinigaglia, „Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (II)”, p. 35–37.

asupra distribuției rolurilor. Discuțiile acestea i-au familiarizat pe tinerii actori cu problemele piesei și le-au lămurit (...) unele principii în artă. Bineînțeles că lucrul a fost făcut cu elan, iar punerea în scenă s-a efectuat sub imperiul acestui elan de care însuși regizorul, de abia reîntors de la contactul cu mari realități noi, era însuflețit. Dl Raicu (...) a arătat că socotește decorul adecvat pentru că realismul folosește (...) elemente sugestive pentru crearea atmosferei. «Lucrăm cu simboluri», a spus d-sa, fără a face simbolism, după cum utilizăm expresii, fără a face expresionism». Dacă unii actori și-au «strigat» replicile, aceasta se datorează faptului că (...) au fost pătrunși de virtuțile personajelor, unii dintre ei având în propria biografie momente de viață asemănătoare. Dl Raicu a încheiat cu părerea că piesa e de o mare claritate și, ca atare, ea solicită spectatorul, depășind uneori rampa prin sinceritatea emoționantă a celor ce se spun în text. Dl Marcel Breslașu a subliniat apoi că *Tânăra gardă* constituie un succes nu numai profesional, ci și din punctul de vedere al transformării structurale operate în actorul interpret. D-sa a menționat apoi sensul eroului sovietic așa cum îl prezintă piesa, spre deosebire de eroii clasici, și a relevat semnificația faptului că o piesă în care copii sovietici sunt adevărați eroi ne este prezentată astăzi nouă, spectatorilor români, cetățeni ai unui stat care e la începutul drumului spre socialism⁷¹.

Konstantin Simonov a fost autorul spectacolului *Pe sub castanii din Praga*, discutat de artiști la următoarea vizionare urmată de discuții. Spectacolul era semnat de regizorul Franz Auerbach și scenograful M. Rubinger, avându-i în distribuție pe Ana Negreanu, Lili Urseanu, Nicolae Neamțu-Ottonel, Gheorghe Damian, Ilie Cernea, Dan Deșliu, Sandu Sticlaru, Al. Șerban, Ion Mărgăritescu, Ricardo Colberti și Armand Stambuliu. Au vorbit Ion Lucian⁷², Valentin Silvestru și Beate Fredanov.

N. Focșă, unul din criticii care publicau articole în *Rampa*, a notat opinii exprimate în dezbaterile care a urmat spectacolului: „Cum era și firesc (*fîind vorba despre piesa unui autor sovietic mult cultivat în România acelor ani, n.n., L.S.*), piesa lui K. Simonov *Pe sub castanii din Praga*, prezentată în spectacolul nostru de marți, a stîrnit numeroase discuții. (...) Dl Ion Lucian, autocriticîndu-se, a amintit de un incident întîmplat cu câțiva ani în urmă cînd, auzind că un camarad joacă la Teatrul Poporului, a exclamat: «Păcat de el că s-a înmormîntat în *cimitirul acela*». «Astăzi», a spus dl Lucian, «îmi dau seama că *cimitirul* (subl. autorului, *L.S.*) a ajuns o școală pentru noi și că actorii acestui teatru ne-au dat o adevărată lecție cu spectacolul *Pe sub castanii din Praga*». (...) Revenind la problemele puse de piesă, vom urmări firul început de dl Ion Lucian, care a spus că *Pe sub castanii din Praga* este o piesă a luptei pentru dreptate și democrație. Dl. Valentin Silvestru a analizat o altă latură a piesă: cea de demascare a calomniatorilor. «Răuvoitorii», a spus d-sa, «au lansat între cele două războaie nenumărate calomnii la adresa Uniunii Sovietice. Realitățile i-au dezmințit. Calomniatorii nu s-au dat bătuți și au continuat politica lor, lansînd zvonuri asupra intențiilor Uniunii Sovietice după terminarea războiului. (...) Pasivitatea și credulitatea sunt două din delăsările noastre pe care dușmanii democrației mai caută încă să le folosească în lupta pe care încearcă să o continue». Dl Silvestru a făcut unele observații (....) asupra greșelilor de regie,



Fig. 12 – Ana Negreanu (portret de Cîk).

⁷¹ V(alentin) S(ilvestru), „*Tânăra gardă* în discuția actorilor”, *Rampa*, 22 februarie 1948.

⁷² Ion Lucian (1924–2012) a fost actor, regizor și director de teatru. A jucat pe scenele Teatrului Municipal, Studioul Actorului de Film „Constantin Nottara”, Teatrului de Comedie, Teatrului „Ion Creangă” (unde a fost și director și regizor), Teatrului Național din București. A fost director și regizor la Teatrul Excelsior. A fost căsătorit cu actrițele Tilda Radovici și Paula Sorescu.

datorită cărora poezia de care este impregnată piesa s-a pierdut. «S-au jucat», a spus d-sa, «în același registru de asprime și scenele lirice și cele eroice». Trecând peste acest amănunt, (...) se vede că atât directorul de scenă, cât și actorii au înțeles piesa. (...) Ultima la cuvânt s-a înscris dna Beate Fredanov, care a subliniat o altă notă dominantă a piesei. Conflictului dintre indivizi, conflictului mărunț cu care eram obișnuiți în teatrul de până acum, piesa lui Simonov îi opune un conflict intens: conflictul între idei. Răspunzând criticilor primite, dl Franz Auerbach și-a însușit unele din ele (...). Am fi vrut o autocritică din care să reiasă într-adevăr clarificarea pe care direcția de scenă a căpătat-o de pe urma tuturor criticilor aduse»⁷³.

După șirul de piese sovietice, a fost supusă dezbaterii artiștilor o capodoperă a literaturii dramatice universale: *Casa Bernardei Alba* de F. García Lorca. Distribuția, care angrenează numai interprete, era formată din Ana Luca (rolul titular), Lily Popovici (Maria Josefa), Didi Teodorescu (Angustias), Emilia Cozachievi (Magdalena), Jeni Argeșanu (Amelia), Elena Galaction (Martirio), Marcela Demetriad (Adela), Maria Burbea (Poncia). Erau artiste cu multe posibilități, o parte din ele fiind foarte puțin distribuite în epocă. Regizorul spectacolului a fost Nicolae Massim, scenografia purtând semnăturile Nataliei Bragalia și a lui Traian Cornescu.



Fig. 13 – Elena Galaction.

Deși scrisă de un scriitor considerat progresist, ucis la 38 de ani ca luptător împotriva regimului dictatorial din Spania, piesei nu i s-a dat importanța acordată celor sovietice. Acest aspect e prezent discret în substratul unor remarci ale redactorului *Rampe*, care a prezentat o sinteză a discuțiilor, la care au luat parte Nina Cassian⁷⁴, Valentin Silvestru, Beate Fredanov, Mihai Novicov: „La spectacolul de marți, discuțiile au fost mai puțin vii decât de obicei. Sunt unii vorbitori care persistă în a insista asupra elementelor neesențiale, întrebând spre exemplu, de ce un actor a intrat pe o parte și a ieșit pe cealaltă, de ce a apărut într-o haină când desfășurarea acțiunii ar fi cerut o alta, etc. Nu se poate contesta că unele observații sunt corecte. (...) Dna Nina Cassian (...) a arătat că, departe de a fi trivială, piesa *Casa Bernardei Alba* este o operă poetică remarcabilă. Realismul piesei, atmosfera pe care trebuie să o redea cer unele

⁷³ N. Focșă, „Pe sub castanii din Praga în discuția actorilor”, *Rampa*, 29 februarie 1948.

⁷⁴ Nina Cassian (1924–2014) a fost scriitoare, jurnalistă, traducătoare și compozitoare. Inițial a fost printre cei mai proeminenți poeți de orientare realist-socialistă. Treptat și-a construit o carieră de poetă cu adevărat valoroasă. A tradus scrieri de W. Shakespeare, Molière, H. Heine, G. Apollinaire, V. Maiakovski, B. Brecht, I. Ritsos, D. Rendis (unele în colaborare). A fost căsătorită cu scriitorii Vladimir Colin și Al.I. Ștefănescu.

«expresii tari» (...), expresii ce nu puteau fi înlocuite. Mai mult, înlocuirea lor ar fi adus un rezultat cu totul contrar (...). Trebuie făcută distincția între naturalul, care nu cuprinde nimic rușinos, și trivialul, pe care, cultivându-l dincolo de orice limite, revuiștii de cartier îl axau în centrul preocupărilor lor. Dl Valentin Silvestru (...) socotește drama *Casa Bernardei Alba* ca drama Spaniei de astăzi, dominată de dictatura lui Franco. Interpretarea pe care d-sa o dă lui Pepe Romano, fugarul care scapă de răzbunarea Bernardei, ca fiind întruchiparea emigranților care luptă dincolo de hotarele Spaniei provoacă unele discuții. Dna Beate Fredanov ține să precizeze că punctul luminos al piesei nu e în afară, ci este viața, viața care există în toate fetele Bernardei Alba (...). Răspunzând unora din critice de amănunt aduse, dl Massim dă unele judicioase lămuriri, arătând că nu întotdeauna există o concordanță perfectă între logica obișnuită și logica scenei. Cu spirit autocritic, d-sa își recunoaște o serie de lipsuri, principalul fiind, după d-sa, acela de a nu fi putut să găsească, până în cele din urmă o soluție pozitivă piesei, soluție care, fără să existe în text, să nu-l contrazică totuși. Închiderea dezbaterilor a fost făcută de dl Mihai Novicov, care a pus problema oportunității spectacolului. «Sunt piese de soluții și piese de punere a problemei», spune d-sa. «*Casa Bernardei Alba* face parte din ultima categorie. Înseamnă că nu trebuia reprezentată? Nu. Înscenarea realistă trebuia să dovedească că o asemenea lume nu mai poate supraviețui. Regia și interpretarea au reușit să evidențieze drama acestei lumi care constituie miezul spectacolului. *Casa Bernardei Alba* este un spectacol care transmite spectatorului un fior, îl zguduie. Problemele piesei îl urmăresc și după căderea ultimei cortine, fapt ce demonstrează din plin reușita spectacolului»⁷⁵.

O comedie amară din repertoriul românesc, *Ion Anapoda*⁷⁶ de G.M. Zamfirescu, a stat la baza spectacolului Teatrului Nostru care a fost supus dezbaterii artiștilor. Maria Filotti, Dina Cocea, Dina Mihalcea, Nelly Nicolau-Ștefănescu, Gh. Ionescu-Gion, Jenică Constantinescu și Zephi Alșec au jucat sub conducerea regizorului Mhai Zirra. Opiniile enunțate de Radu Boureanu⁷⁷, Radu Miron⁷⁸, Ion Gheorghiu⁷⁹, N. Argintescu-Amza, Raluca Zamfirescu⁸⁰ și Simion Alterescu au fost consemnate de N. Focșa. Acesta a transcris câteva aspecte discutate după reprezentația pentru artiști, remarcând „problemele discutate în contradictoriu: dacă G.M. Zamfirescu și opera sa sunt depășite sau nu; dacă piesa servește sau nu realizarea spectacolului. După o caldă și poetică evocare a lui G.M. Zamfirescu făcută de dl Radu Boureanu, au început discuțiile. Problema actualității piesei și a autorului a pus-o întâi dl Mihai Zirra, care a adus omagii Teatrului Nostru pentru meritul de a fi înscenat pe acest autor «uitat», cum îl socotea d-sa pe Gemy Zamfirescu (*nume pe care cei apropiați îl foloseau pentru a-l apela pe scriitor*,

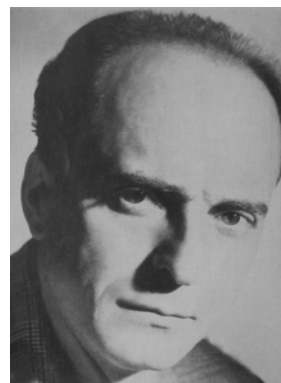


Fig. 14 – Gh. Ionescu-Gion.

⁷⁵ N. Focșa), „*Casa Bernardei Alba* în discuția actorilor”, *Rampa*, 7 martie 1948.

⁷⁶ Titlul complet, folosit ulterior la toate montările piesei, este *Idolul și Ion Anapoda*.

⁷⁷ Radu Boureanu (1906–1997) a fost actor, scriitor, artist plastic, jurnalist și traducător. A jucat pe scena Teatrului Național din București până în 1947. A scris la *Viața românească*, unde a fost și redactor-șef. *Apud DSR*, vol. A–C, p. 347–350.

⁷⁸ Radu Miron a fost regizor, punând în scenă spectacole la Teatrul Național din Craiova, Teatrul Evreiesc de Stat, Turda, Bârlad, Botoșani, Brăila, Timișoara, Arad, Târgu Mureș și Iași.

⁷⁹ Ion Țucu Gheorghiu a fost actor la Teatrul „Muncă și Voie Bună”, Teatrul Municipal „I.L. Caragiale”, Teatrul Poporului din București, Studioul Actorului de Film „C. Nottara” și la Teatrul Muncitoresc CFR. A fost director al Școlii Populare de Artă din București.

⁸⁰ Raluca Zamfirescu (1924–2008) a fost actriță. A fost una din fiicele lui G.M. Zamfirescu și soția regizorului Ion Cojar. A jucat timp de mai bine de cinci decenii pe scena Teatrului Național din București.

n.n., L.S.). Dl Zirra a arătat că a pus accentul pe latura de comedie a piesei mergând până la șarjă pentru a evidenția părțile pozitive ale personajului (*Ion Anapoda*, n.n., L.S.), atât cât au existat (*lectura piesei, audiția spectacolului de teatru radiofonic și vizionarea reprezentației regizate de Ion Cojar în 1980 pe scena Teatrului Național din București ne-au făcut să remarcăm că personajul invocat de Mihai Zirra este eminamente pozitiv*, n.n., L.S.). Socoate că a greșit vrând să-l facă prea pozitiv și recunoaște că, încercând să-i dea piesei o notă de actual, a îndepărtat-o și mai mult de timpul pe care-l trăim. Critica acestei poziții comode de a-și recunoaște propriile greșeli o face dl Radu Miron. Într-o manieră de discuție nu din cele mai indicate, vorbitorul pune o problemă foarte importantă, (privind) neseriozitatea și graba cu care unii regizori pun piese în scenă, fără a avea o concepție asupra spectacolului, pentru ca abia după premieră să-și dea seama de greșelile comise. Pornind pe panta unei critici cu orice preț, dl Radu Miron face greșeala de a număra printre deficiențele înscenării și elementul social asupra căruia a insistat regia și pe care, se întreabă d-sa, nu știe de unde l-a găsit (*regizorul*, n.n., L.S.). Ultima critică a dlui Radu Miron a produs surprindere, ea contrazicând fundamental orientarea actuală a teatrului românesc, care caută să scoată la iveală (...) elementul social din fiecare spectacol. Problema actualității piesei este pusă de mai mulți vorbitori. Dra Rottman o socotește depășită. Eroul este un personaj care nu-și propune să-și depășească condiția și își face o problemă dintr-o dragoste refulată. Frosa nu este nici ea un personaj pozitiv (*Frosa era servitoarea pe care Ion Anapoda reușește s-o învețe să scrie și să citească. Inițial ironică la adresa lui Ion, Frosa se apropie treptat de el și între cei doi se creează o legătură puternică. Trecerea de la o servitoare abrutizată la o ființă delicată e făcută de autor cu multă măiestrie, dând personajului o certă alură pozitivă*, n.n., L.S.). (...) În contra tezei susținută de vorbitoare se vor ridica mulți din cei ce urmează la cuvânt (...). Bogat în argumentație, dl Ion Gheorghiu susține actualitatea piesei. D-sa merge până la a o considera o piesă de avangardă (*probabil că vorbitorul se referea mai degrabă la viziunea socială progresistă a lui G.M. Zamfirescu, decât la avangardă în sens de curent artistic*, n.n., L.S.). Numai că, dacă susținându-i actualitatea prin faptul că ne arată un document al unei societăți pe care n-o mai dorim, dl Gheorghiu are dreptate, d-sa e mai puțin inspirat atunci când, în sprijinul calității piesei, invocă faptul că a fost programată în cadrul spectacolelor organizate de *Rampa* și USASZR. După cum va arăta dl S. Alterescu la încheierea dezbatelor, programarea nu înseamnă un certificat pentru o piesă (*probabil că dacă era vorba despre o piesă sovietică, criticul amintit nu s-ar fi exprimat astfel*, n.n., L.S.). (...) «Regia», a spus dl N. Argintescu-Amza, «n-a reușit să diferențieze sensul social al piesei de sensul psihologic. Piesa nu se termină în melodramă, cum au susținut unii, ci alegoric, deoarece autorul, obsedat de elementul umanitate, i-a dat piesei un caracter simbolic». Nu putem încheia acest acapitol fără a pomeni de intervenția dnei Raluca Zamfirescu. Cu o emoție ușor explicabilă, d-sa face greșeala de a da o falsă interpretare criticilor aduse piesei. Pornită pe acest drum al contrazicerii celor susținute de antevorbitori, d-sa susține că Ion Anapoda este un luptător. (...) Încheind dezbaterele, dl S. Alterescu subliniază cele două aspecte ale discuțiilor din ședință: unul vexator, celălalt sentimental, afirmând că niciunul nu poate duce la o concluzie justă, critic obiectivă. (...) G.M. Zamfirescu nu este nici uitat, nici depășit, dar trebuie să-l judecăm și prin prisma realităților de azi, dar și prin prisma realităților timpului în care a trăit. Noi nu-l putem uita pe Gemy Zamfirescu, pentru că în vremea în care a trăit el a fost un luptător, o conștiință. El a pătruns într-un mediu care era ținut în întuneric (*Simion Alterescu se referă la faptul că scriitorul a fost profesor la Conservatorul Muncitoresc din București, așa cum a menționat Lucia Demetrius în memoriile sale, apărute la Editura Albatros în 2005*, n.n., L.S.) și l-a scos în evidență în mod manifest. Nu se poate spune însă că a dus lupta până la ultimele consecințe, cum a dus-o tot în acea vreme Alexandru Sahia (*G.M. Zamfirescu a fost coleg de redacție cu Alexandru Sahia la publicația «Facla», cei doi scriind alternativ articolele*

de fond, n.n., L.S.). Alexandru Sahia a fost un revoluționar. Gemy Zamfirescu – numai un revoltat. Dar nici unul dintre ei nu poate fi uitat, deoarece prin lupta lor au pus o piatră mai mult sau mai puțin însemnată la temelia lumii ce avea să se înfăptuiască mult mai târziu. (...) Ion Anapoda este, într-o măsură, un revoltat, un reformist, dar nu depășește acest stadiu. E cert că o astfel de piesă nu poate fi numită piesă de avangardă. (...) Ea este încă actuală pentru o bună parte din publicul mic burghez de astăzi, care poate trage din piesă învățătura folositoare a necesității unei atitudini precise în viață. Ocupându-se de spectacol, dl Alterescu recunoaște că o parte din criticile aduse sunt meritate. Metoda deplasării actorilor în mijlocul lumii pe care o avem de îndreptat, metodă introdusă la noi în țară de dl Dinu Negreanu (*având în vedere modul cu totul cuminte în care Dinu Negreanu a regizat spectacole, ceea ce se poate observa din multitudinea cronicilor publicate după trecerea primului val al realismului socialist de critici care ocupau un spațiu larg de orientări, credem că regizorul era dat de exemplu în epocă numai pentru faptul că studiasse regia de teatru în Uniunea Sovietică, n.n., L.S.*), ar fi fost indicată și pentru această piesă”⁸¹.

Piesa scriitorului american Garson Kanin, *M-am născut ieri*, care avusese premiera pe Broadway cu doi ani înaintea spectacolului bucureștean, a fost pusă în scenă de Sică Alexandrescu la Teatrul Național. În scenografia lui Ștefan Norris au evoluat actorii Eugenia Popovici, Mihai Popescu, Ion Anastasiad, Nelly Dordea, Ion Finteșteanu, Valeriu Valentineanu, Mircea Constantinescu. Un reporter al publicației *Rampa*, rămas anonim, a prezentat pe scurt câteva din problemele discutate după reprezentația pentru artiști: „Ca și spectacolul, *Guvernatorul provinciei* (piesă scrisă de frații Tur în colaborare cu L. Șeinin și montată de Mihai Raicu la Teatrul Armatei, n.n., L.S.), comedia *M-am născut ieri* (...) n-a prilejuit prea multe discuții. Claritatea și jusetetea exprimate de autor, meșteșugul teatral cu care le-a transpus în piesă, reușita punere în scenă a dlui Sică Alexandrescu și, în sfârșit, jocul actorilor au întrunit adevărată unanimitate a unei săli entuziaste și ale celor cinci vorbitori. (...) Dl N. Focșa subliniază luarea de poziție a piesei, complet diferită de tot ceea ce exportul «made in America» ne obișnuise să ne arate: nici o exaltare a infinitelor calități ale Americii, «țara tuturor posibilităților», nici decadentismul demobilizator din alte piese și filme americane. Obiectiv, autorul pune în față cele două lumi, lumea dolarului și lumea oamenilor cinstiți. Din lupta care se naște, forțele progresului, care se înmulțesc zi de zi, ies victorioase (...) Dl M. Raicu subliniază meritul dlui Sică Alexandrescu, directorul de scenă care nu s-a lăsat furat de caracterul comic al piesei, ci, fără a-l neglija, a insistat asupra unei poziții ideologice juste. Trupa, în frunte cu dna Eugenia Popovici, a reușit să redea perfect aceste intenții ale autorului. Dl N. Argintescu-Amza pune problema artei angajate pe care o ridică această piesă. Prejudicata că arta angajată este stângace este înlăturată. «Perfecțiunii autorului», spune d-sa, «i-a corespuns o interpretare care a recreat (...) ideile piesei, amplificându-le și redându-le foarte viu». Dl Aurel Baranga se ocupă de semnificația faptului că această comedie, prezentată pe scena Naționalului fără nici o modificare, se reprezintă la New York de 3 ani. E semn că în patria de azi a literaturii decadente se ridică totuși



Fig. 15 – Eugenia Popovici și Mihai Popescu în *M-am născut ieri* de G. Kanin.

⁸¹ N. F(ocșa), „*Ion Anapoda* la Teatrul Nostru”, *Rampa*, 14 martie 1948.

o artă sănătoasă, care ia poziție. În încheiere, dl Simion Alterescu (...) insistă asupra faptului că succesul piesei la New York nu înseamnă numai existența literaturii combative, ci și un curent de masă căruia ea îi corespunde”⁸².

Un cu totul alt gen de spectacol a fost propus pentru dezbateri. A fost vorba despre *Johnny cântă și dansează*⁸³, prezentat de Teatrul Savoy. Au luat cuvântul Liana Maxy⁸⁴, J. Fahrer⁸⁵, Nicu Naumescu⁸⁶, I. Atanasiu-Atlas, Nicu Kanner⁸⁷. Într-o scurtă relatare, reporterul anonim al *Rampe* a notat: „Consensul vorbitorilor în a aprecia valoarea ideologică a spectacolului, sensul lui progresist, actualitatea problemei pe care o pune, în contradicție cu spectacolele de divertisment ușor, de factură inferioară, cu care fuseserăm obișnuiți. La afirmația dlui Kanner, că ar exista o criză a teatrului românesc, a răspuns dl Simion Alterescu, accentuând că aceasta ar putea exista doar comercialmente și numai pentru unele teatre particulare de proastă calitate sau poate că a existat în momentul rupturii de teatrul burghez”⁸⁸.



Fig. 16 – Clody Bertola în *Cei din urmă* de M. Gorki.

În șirul reprezentațiilor pentru artiști a urmat *Cei din urmă* de M. Gorki⁸⁹, spectacol montat de Marietta Sadova la Teatrul Odeon. În cadrul scenografic imaginat de Mircea Marosin, au jucat actorii Clody Bertola, Marietta Sadova, Raura Glăjaru, Marietta Rareș, Corina Constantinescu, Ion Manolescu, Liviu Ciulei, Nicolae Tomazoglu, Dan Nasta, Francisca Cristian, Dem. Savu, Florin Stroe. Și-au exprimat opiniile, printre alții, Marietta Sadova, Valentin Silvestru, Irina Nădejde-Cazaban⁹⁰, Lucia Sturdza-Bulandra, Horia Deleanu. Silvia Gorun, din partea *Rampe*, a consemnat câteva opinii: „Primit cu interes de către lumea actricească, spectacolul a dat loc unor discuții care s-au grupat în jurul valorii ideologice și literar-dramatice a piesei și a realizării spectacolului (...). Deschizând seria discuțiilor, dna Marietta Sadova a amintit aniversarea a 80 de ani de la nașterea lui Gorki, cu ocazia căreia a fost pusă în scenă această piesă (...). În continuare, dl Valentin Silvestru subliniază fructuoasă contribuție a ședințelor de producție (*ședințele de producție, introduse după metoda sovietică, erau și ele reflectate în reportajele epocii, așa cum vom vedea în decursul acestui studiu, n.n., L.S.*) în realizarea piesei, munca asiduă a interpreților, cinstea lor profesională și spiritul de colectiv care i-a animat – factori de succes care au

asigurat succesul acestui spectacol. Dna Irina Nădejde-Cazaban a făcut o paralelă între cele două mame care apar în această piesă: Sofia și Skalova. Prima e o mamă care se lamentează,

⁸² „M-am născut ieri (spectacol pentru actori)”, *Rampa*, 4 aprilie 1948 (articol semnat Rep.).

⁸³ Nu am găsit date despre spectacol nici în vol. III al lucrării lui Ioan Massoff, nici în presa consultată (*Rampa*, *Contemporanul*, *Flacăra*).

⁸⁴ Liana Maxy (1923–2002) a fost scriitoare și jurnalist cultural. Era fiica pictorului M.H. Maxy.

⁸⁵ Julien Fahrer a fost publicist.

⁸⁶ Nicu Naumescu a fost autor de texte pentru spectacole de revistă.

⁸⁷ Nicu Kanner (?–1976) a fost autor de texte pentru spectacole de revistă și pentru melodii de muzică ușoară. A colaborat cu Constantin Tănase și Nicoale Vlădoianu în teatrele pe care aceștia le-au condus.

⁸⁸ „Actorii discută comedia muzicală *Johnny cântă și dansează*”, *Rampa*, 11 aprilie 1948 (articol nesemnat).

⁸⁹ Spectacolul s-a reluat în 1950 pe scena Teatrului Municipal, în aceeași regie, decoruri și costume, cu mici modificări de distribuție. După desființarea teatrului particular Odeon în 1948, majoritatea actorilor care jucaseră acolo au fost angajați la Teatrului Municipal.

⁹⁰ Irina Nădejde-Cazaban a fost actriță și a jucat la Teatrul Comedia, Teatrul Nostru și la Teatrul Național din București. Era fiica publicistului Iosif Nădejde și a fost soția actorului Jules Cazaban.

care suferă sincer, dar care nu a reușit să-și crească copiii ca oameni pregătiți pentru viață. Skalova e o mamă conștientă de menirea ei, o mamă mândră și plină de demnitate, care nu vine să ceară decât dreptate. (Vorbitoarea) afirmă că rolul Skalovei, care în aparență e mic, dar mare ca semnificație, a fost lăsat prea în umbră. Luând cuvântul, dna Lucia Sturdza-Bulandra scoate în evidență galeria de personaje prinse perfect de autor în această piesă și galeria de tablouri adânci din punct de vedere psihologic, social și pictural. (...) Dl Horia Deleanu a explicat succesul spectacolului prin valoarea ideologică a operei (...). În afară de unele mici lipsuri, spectacolul a constituit un tot, în care interpretarea a reușit să se ridice la înălțimea textului”⁹¹.

Spectacolul *Mizantropul* de Molière, regizat de Ion Iancovescu pe scena Teatrului „Maria Filotti”, a fost inclus, de asemenea, în ciclul dedicat artiștilor. Roluri principale au fost interpretate de Tanți Cocea (Célimène), A. Pop-Marțian (Alceste), Constantin Bărbulescu (Clitandre), Nelly Sterian (Arsinoé), Sandina Stan (Éliante), Vasile Florescu (Acaste), Virgil Vasilescu (Oronte). Concepția scenografică i-a aparținut lui Mircea Marosin. Au participat la discuții, printre alții, Victor Bârlădeanu⁹², J. Fahrer, V. Silvestru, Ion Cantacuzino⁹³, Marcel Breslașu. Din nou Silvia Gorun a fost cea care a făcut un rezumat al discuțiilor: „Spectacolul (...) a dat loc unor discuții pline de conținut și de o acuitate critică care a sesizat până și cele mai mici amănunte (...) ale spectacolului. Dnii V. Bârlădeanu, J. Fahrer și V. Silvestru au fost de aceeași părere în a sublinia lipsa de atitudine a regiei față de elementele vii și actuale din această piesă. În *Mizantropul* asistăm la lupta de eliberare a omului de prejudecățile societății în acel moment istoric în care forțele burgheze încep să se afirme din ce în ce mai puternic în dauna clasei aristocrate (...). «Alceste, unul din rarele personaje pozitive prezentate de Molière», spune dl Bârlădeanu, «este în realitate un nobil care fuge din această lume superficială și decăzută moralmente. În spectacolul Teatrului „Maria Filotti”, mizantropul, care trebuie să se ridice deasupra tuturor prin virtutea sa și prin îndârjirea împotriva viciilor, ne apare ca un personaj simplist, rigid (...) și depășit de personajele negative, care dădeau impresia uneori că au dreptatea de partea lor». (...) «Alceste, reprezentant al unei lumi progresiste», spune dl Valentin Silvestru, «ne apare la sfârșitul piesei un om dezamăgit, copleșit, învins, care renunță la luptă. (Este o) atitudine neconformă cu intențiile autorului și cu spiritul nou al lumii în care trăim. Explicația acestei scăderi este lipsa (...) pătrunderii semnificațiilor adânci ale piesei». Dl Cantacuzino, asistent de regie, a răspuns la obiecțiile de natură tehnică aduse spectacolului. Nu ne putem asocia afirmației d-sale, prin care susține că o aprofundare a realității n-ar mai permite respectarea stilului «Molière». Încheind discuțiile,



Fig. 17 – Tanți Cocea
(fotografie din perioada în care juca în
Mizantropul de Molière).

⁹¹ Silvia Gorun, „*Cei din urmă în discuția actorilor*”, *Rampa*, 18 aprilie 1948.

⁹² Victor Bârlădeanu (1928–2007) a fost scriitor și publicist.

⁹³ Ion Filotti-Cantacuzino (1908–1975) a fost medic, istoric de film, cineast și critic. În 1941 este numit directorul Oficiului Național al Cinematografiei, iar în 1943 se află la conducerea Societății cinematografice româno-italiene „Cineromit”. A realizat filme documentare și artistice și a fost producătorul capodoperei lui Jean Georgescu *O noapte furtunoasă*. Asemenea altor personalități, ajunge în închisoare – din fericire, pentru scurtă vreme – după instalarea regimului comunist. A scris cărți și studii despre istoria filmului românesc, fiind totodată fondatorul sectorului de film în cadrul Institutului de Istoria Artei. A fost fiul actriței Maria Filotti și al prințului Ion Cantacuzino.

dl Marcel Breslașu arată (...) că regia a luat un drum greșit crezând că punctul central al conflictului îl constituie iubirea lui Alceste pentru Célimène (...). Adevăratul conflict al *Mizantropului* este cel al unui (personaj) progresist în luptă cu moravurile timpului său. (...) Molière este totuși un pictor al vieții reale (...), iar personajele sale sunt pline de viață. Regia a păgubit spectacolul de această viață intensă”⁹⁴. Nu a trecut neobservată absența regizorului de la dezbateri. În același număr al *Rampe* în care au fost consemnate discuțiile, a fost publicată și o notă nesemnată, în care se poate citi că „lipsa dlui Iancovescu, directorul de scenă al comediei *Mizantropul*, de la spectacolul de marțea trecută nu-și găsește (...) însă nici o justificare. Cronicile apărute în presă lăsau să se întrevadă discuții aprinse, în special asupra modului în care piesa fusese pusă în scenă. Era o datorie de onoare a dlui Iancovescu să fie de față la dezbateri și să-și expună punctul de vedere, răspunzând întrebărilor și nedumeririlor celor din sală. Dl Iancovescu a lipsit însă. Faptul are o semnificație adâncă. Caracterizează o epocă în (curs de) dispariție, epoca în care vedeta adulată credea că nu are nici o datorie și nu i se cuvin decât aplauzele entuziaste ale publicului. Ne pare rău că tocmai dl Iancovescu confirmă mentalitatea care trădează și o teamă de răspundere. Iar dacă ar fi numai indiferență, lucrurile nu ar fi mai puțin grave”⁹⁵.



Fig. 18 – Beate Fredanov și George Carabin în *Cum vă place* de W. Shakespeare.

Spectacolul *Cum vă place* de W. Shakespeare a urmat apoi să fie dezbătut de artiști. A fost montat de W. Siegfried⁹⁶ pe scena Teatrului Municipal, regizorul fiind și autorul decorurilor. Cella Voinescu a semnat schițele costumelor. Din distribuție făceau parte nume prestigioase, dintre care îi amintim pe Beate Fredanov (Rosalinde), Carmen Tăutu (Celia), Alexandru Critico (Jacques Melancolicul), George Carabin (Orlando), George Marcovici (Olivier), Nicolae Sireteanu (Ducele în exil), Mircea Balaban (Frederic Uzurpatorul), Jules Cazaban (Touchstone), Nineta Gusty (Audrey), Ștefania Georgescu (Phebe), Puiu Hulubei (Sylvius), Mircea Constantinescu (Corin), Ion Lucian (Le Beau), Ion Manta (Charles).

La reluarea spectacolului din 1951, în distribuție au intrat, printre alții, Sarah Manu (Rosalinde), Fory Etterle (Jacques Melancolicul), Dumitru Onofrei (Olivier), Septimiu Sever,

⁹⁴ Silvia Gorun, „*Mizantropul* în discuția actorilor”, *Rampa*, 2 mai 1948.

⁹⁵ Grupajul „Pe scurt”, *Rampa*, 2 mai 1948 (opinie nesemnată).

⁹⁶ W. Siegfried (1909–1982) a fost pictor și regizor. A regizat și a creat scenografii la Teatrul Barașeum, Teatrul Comedia, Teatrul Național din București, Teatrul Municipal. A fost căsătorit cu scenografa Cella Voinescu.

Nicolae Tomazoglu, Dan Nasta, Petrică Vasilescu. Dezbaterile care au urmat vizionării spectacolului de către artiști a fost sintetizată în *Rampa*. Aflăm astfel că „puține din reprezentațiile acestei stagiuni au întrunit atâtea elogii (...). Dna Leny Caler privește comparativ spectacolul prezentat azi cu acela dat (cu) mulți ani în urmă de către teatrul condus de Maria Ventura. Cu toate că a fost adus unul din cei mai de seamă regizori străini, (Victor) Barnovsky, și că distribuția s-a bucurat de aportul celor mai bune elemente artistice, spectacolul nu a avut succes. Dna Leny Caler găsește explicația tocmai în lipsa acelor elemente care au călăuzit actuala regie: noua viziune teatrală renunță la interpretarea idealistă, la montarea simplistă a unei pastorale sau feerii și imprimă piesei o interpretare realistă care valorifică personaje etern omenești, personaje care trăiesc (...) – realizând în felul acesta un spectacol care găsește înțelegere și corespondență cu structura omului de astăzi (...). Dl Argintescu-Amza (...) apreciază interpretarea dlui Critico, care prefigurează pe Hamlet (...). La întrebarea despre concepția care l-a călăuzit pe regizor în montarea acestui spectacol, a răspuns dl Siegfried: «Concepția mea a fost numai realistă. Îndepărtând falsa tradiție, am căutat să descopăr punctele vii ale piesei și să nu fac din personajele lui Shakespeare niște păpuși care se joacă pe scenă, ci niște oameni plini de viață. (...) N-am reușit cu idei pe care le-am dat ca pe niște precepte. Spectacolul a crescut mereu și s-a încheiat zi de zi, aici, între noi toți»⁹⁷.

Ciclul spectacolelor succedate de discuții a continuat cu o reprezentație a piesei *Fundătura* de Sidney Kingsley, pusă în scenă de Dinu Negreanu la Teatrul Național. În scenografia concepută de M.H. Maxy au jucat Natalia Arsene, Ileana Sacerdoțeanu-Focșa, Valentina Cios, Nana Ianculescu, Margareta Tutoveanu, Alfred Demetriu, Ion Focșa, Ion Ciprian, Igor Bardu, Constantin Dinescu, Tănase Cazimir, Andrei Codarcea. Valentin Silvestru a consemnat principalele puncte ale dezbaterii: „Spre deosebire de alte spectacole care se discută mai ales ca spectacole în sine, *Fundătura* a prilejuit și comentarii la experimentul teatral pe care l-a constituit, la stilul de lucru și la distribuția unanimă a elementelor tinere din Conservator. Adică lucruri noi, care au dat o amprentă de interes spectacolului înainte de reprezentarea lui scenică. Cum era și firesc, s-a pus de la început problema colectivului de tineri care au alcătuit grupul denumit «Fundătura» (...). Dl W. Siegfried, de pildă, a arătat că s-a făcut o greșală despărțindu-se generațiile și încredințându-se până și rolurile mature tot tinerilor (...), iar dl. N. Argintescu-Amza, vorbind despre posibilitatea pe care le-a dat-o spectacolul acestor tineri de a se releva, a adăugat că forțele tinere mai trebuie șlefuite din punct de vedere interpretativ. (...) Mărturisindu-și emoția față de acest colectiv de tineri, dna Beate Fredanov a ținut însă să remarcă cu deosebire că interpreții n-au știut întotdeauna să transfigureze materialul de viață și, astfel, să facă artă. (...) După cuvântul celor din sală, membri ai colectivului «Fundătura» și-au spus la rândul lor părerile, relevând printre altele și o surpriză: colectivul are fisuri care, într-o largă ordine de idei, au constituit desigur o frână în calea realizării depline a aspectului. E vorba de tânărul Ion Ciprian, a cărei intervenție ștângărească, supărător de superficială, a demonstrat faptul grav al intrării personajului în actor (...). Un răspuns admirabil l-a dat colegul său (Constantin) Dinescu, care a făcut o critică lucidă și, totodată, o autocritică, arătând că unele culpe, cum ar fi vulgaritatea, trebuie puse și în seama autorului. A luat apoi cuvântul dl Dinu



Fig. 19 – M.H. Maxy.

⁹⁷ Silvia Gorun, „Cum vă place în discuția actorilor”, *Rampa*, 9 mai 1948.

Negreanu, directorul de scenă. D-sa (...) a arătat că piesa nu este a unui autor deschizător de drumuri. Deși a fost sarcina principală a regiei de a face un spectacol mai realist decât piesa, lucrul nu a reușit decât în parte. «Fundătura» a constituit un experiment în cadrul căruia s-au întrebuințat numai tineri, pentru că s-a încercat a se descifra în însușirile lor un drum nou pentru teatrul românesc. Când învățământul artistic se va fi dezvoltat în asemenea măsură încât școala de teatru va fi într-adevăr eficientă pentru tineri, atunci nu va mai fi nevoie de experiențe speciale ca acestea. Dincolo însă de slăbiciunile acestui spectacol, tinerii au răspuns printr-un puternic efort, dăruindu-se cu însuflețire scopului (...). Trăgând concluziile discuțiilor, dl Simion Alterescu a subliniat în primul rând creșterea ideologică a tinerilor în atmosfera sănătoasă în care a fost pregătit spectacolul. (...) În spectacol au fost greșeli (...) pentru că s-a acordat un primat regiei. Regia excesivă ca preocupare a dezumanizat uneori textul și a căzut adesea în verism ca atitudine față de personaje»⁹⁸.



Fig. 20 – Marcel Breslașu.

Tot din repertoriul Teatrului Național a fost și următoarea reprezentație supusă dezbaterii. Era vorba despre spectacolul *Michelangelo* de Al. Kirițescu, regizat de Fernando de Cruciatti. Din distribuție făceau parte Gheorghe Storin (rolul titular), Elvira Godeanu (Monna Brigida), Nicolae Bălățeanu (Papa Iulius al II-lea), Titus Lapteș (Bramante), Nicolae Motoc (Rafael), Marcel Gîngulescu (Colonna), Al. Marius, Petre Dragoman, Nicolae Făgădaru, Dinu Ianculescu și Ion Ulmeni (cardinalii), Marcel Angheliescu (Giannino), Toma Cargiu (primul mercenar). Scenografia era semnată de Traian Cornescu. Și-au exprimat opiniile, printre alții, Irina Deșliu⁹⁹, Liana Maxy, Victor Bârlădeanu, Beate Fredanov, Marcel Breslașu. Discuțiile au fost consemnate de Silvia Gorun: „Publicul actoricesc a analizat în profunzime (...) personajul lui Michelangelo, încadrându-l în lumina marilor prefaceri sociale și spirituale ale epocii în care a trăit. (Printre alții,) dna Irina Deșliu, dna Liana Maxy, dl Victor Bârlădeanu au subliniat valoarea artistică și literară a lucrării lui Al. Kirițescu, care

privind faptele istorice prin orizontul noii viziuni a lumii, a marcat un pas important în calea evoluției teatrului românesc. Totuși, piesa nu este lipsită de unele deficiențe, dintre care nerespectarea, în parte, a adevărului istoric. Michelangelo este prezentat în piesă ca un om sărac, în continuă căutare a mijloacelor de viață, pe când, în realitate, el era unul din cei mai înstăriți oameni ai vremii (în «*Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*», Giorgio Vasari, care l-a cunoscut pe Michelangelo, afirmă că starea materială a genialului artist a fost fluctuantă, depinzând de perioadele în care a avut sau nu susținerea financiară a comanditarilor, n.n., L.S.). Autorul a căutat să-l actualizeze forțat pe Michelangelo, care era în realitate un produs al clasei burgheze în ascensiune și un luptător înverșunat contra clasei feudale cu toată trena sa clericală. Ca un vrednic apărător al poporului și al libertății, aceste trăsături trebuiau să se reflecte și în opera marelui maestru, ceea ce din piesă nu a reieșit. Predispoziția pentru giganti, pentru tot ce e grandios, pentru o concepție realistă în artă, nu este decât un rezultat al avântului spre noi descoperiri, spre lărgirea orizontului în toate direcțiile ale noii clase ce căutau să se impună în dauna nobilimii feudale. Ceea ce s-a mai imputat (autorului) a fost apariția

⁹⁸ V(alentin) S(ilvestru), „Fundătura în dezbaterile publice a oamenilor artei”, *Rampa*, 23 mai 1948.

⁹⁹ Irina Deșliu, născută Löwendal, s-a manifestat în epocă ca jurnalistă și traducătoare. A fost căsătorită cu Dan Deșliu.

personajului curtezanei, care, (chiar) dacă n-a fost existent în viața lui Michelangelo, ar fi putut îmbrăca o formă constructivă în piesă (*e cunoscut faptul că artistul a avut o relație specială de prietenie cu Vittoria Colonna și e posibil ca dramaturgul să fi transferat ceea ce știa despre aceasta către personajul Monnei Brigida, n.n., L.S.*). Se pare că dl Al. Kirilăscu a căutat prin acest personaj să creeze conflictul dramatic al piesei, un element indispensabil în tehnica dramaturgiei de până acum. În noua formă pe care arta o îmbracă astăzi, aceste conflicte căutate și nejustificate nu-și mai au rostul (...). Dna Beate Fredanov afirmă că a asistat la o primă lectură a piesei, înainte de a fi fost dată la prelucrat și ar fi luat forma în care a fost jucată (*ar fi fost interesant de aflat cine i-a cerut dramaturgului să-și modifice lucrarea; știm că în epocă practica era frecventă, dar cunoașterea unor detalii ar fi dus la cunoașterea mai profundă a fenomenului, n.n., L.S.*). «Se pare», spune d-sa, «că, la prima lectură, Michelangelo apărea ca un personaj mult mai zbuciumat, mai frământat, cu un clocot interior caracteristic omului de geniu». (...) Dl Marcel Breslașu a încheiat discuțiile evidențiind un lucru care n-a fost observat, cu toate nenumăratele probleme ce s-au ridicat în jurul acestei opere (...) dramatice. «Dacă putem aduce o incriminare», a spus d-sa, «este separarea personajelor de prim plan (*de restul personajelor, n.n., L.S.*)». În cele din urmă, vorbind despre importanța criticii și autocriticii, (M. Breslașu) afirmă că oricâtă dragoste am purta interpreților, nu trebuie să ne lăsăm pradă unei atitudini prea indulgente, care ar fi dăunătoare progresului teatrului nostru¹⁰⁰. Ultima afirmație dă naștere unei stări de confuzie, în condițiile în care autoarea reportajului nu a menționat nici o discuție privind spectacolul propriu-zis. Neștiind dacă într-adevăr s-a discutat despre spectacol, nu ne putem da seama de ce ar fi fost necesară indulgența despre care vorbea Marcel Breslașu.



Fig. 21 și 22 – Natașa Alexandra și Marcel Anghelescu, doi dintre interpreții spectacolului *Micul infern* de M. Ștefănescu.

Din repertoriul românesc a făcut parte și următorul spectacol discutat. Era vorba despre *Micul infern* de M. Ștefănescu, care a fost prezentat pe scena Teatrului Mic, fiind ultimul spectacol al acestei instituții particulare. În regia lui Petru Nove și scenografia lui Oscar Hüttner au jucat Natașa Alexandra (Soacra), Eugenia Zaharia (Soția), Marcel Anghelescu (Ordonanța), Forț Etterle (Soțul), Fifi Harand (Secretara), Șt. Niculescu-Cadet (Doctorul). Discuțiile au fost consemnate de Silvia Gorun, care a notat: „Dna Irina Deșliu afirmă că intenția autorului a fost să creeze o satiră la adresa clasei burgheze, dar felul atrăgător, plăcut, chiar duios în care ne-a apărut familia burgheză (...) nu dovedește cu nimic intenția unei satire (...). Dl Valentin Silvestru nu se oprește la simple constatări asupra prezenței sau lipsei conținutului ideologic, ci

¹⁰⁰ S(ilvia) G(orun), „Michelangelo în discuția actorilor”, *Rampa*, 30 mai 1948.

duce mai departe analiza, intrând în miezul faptelor: ce trebuie să reprezinte o piesă de teatru? Un fapt mărunț și banal din viața reală sau aspecte semnificative, momente esențiale, aspectul profund al vieții înconjurătoare? E de la sine înțeles că ne vom opri la aceste din urmă teme. (...) Dl Simion Alterescu arată din capul locului că, în orice caz, piesa dlui M. Ștefănescu are un conținut ideologic, dar trebuie să ținem seama că există două ideologii: cea retrogradă, a clasei burghezo-imperialiste, și cea progresistă a oamenilor muncii. Și este evident că dl Mircea Ștefănescu este încă reprezentantul primei ideologii. Nu este însă vina d-sale că scrie în acest fel. Sunt și mulți scriitori cu o pregătire ideologică progresistă mai temeinică și (care) n-au reușit până acum să adâncească lucrurile și să scoată la suprafață problemele esențiale ale contemporaneității. (...) Autorul cade în acest păcat al idealizării burgheziei, ca majoritatea dramaturgilor noștri jucați în această stagiune, pentru că nu au reușit să depășească preocupările neesențiale ale acestei clase. (...) Lipsa de pregătire ideologică, reziduurile mic-burgheze persistente încă în mentalitatea autorilor noștri nu le permit să ajungă la acele teme esențiale oferite de procesele de transformare socială din ultimii ani și îi limitează la abordarea cazurilor individuale și lipsite de semnificație, ceea ce duce la o falsă esențializare a unor teme neesențiale. (...) Piesa este în realitate statică, dar cu toate acestea reușește să susțină interesul viu al publicului datorită celor patru roluri de compoziție, realizate excepțional. Dl Marcel Anghelescu, ridicându-se deasupra psihologiei piesei și necedând efectelor ieftine și detaliilor naturaliste, a reușit să atingă realismul adevărat de interpretare (...). În privința interpretării, elogiile au fost unanime și meritate. (...) Dl P. Nove caută să ne convingă că satira ar reieși tocmai din indiferența și mentalitatea sub care este înfățișată familia burgheză. Nu ne putem asocia acestei păreri și concludem că partea satirică, pe care regia ar fi putut-o evidenția prin ridicolul personajelor, nu a fost sesizată”¹⁰¹.

Tot Silvia Gorun a consemnat discuțiile care au însoțit vizionarea următorului spectacol. Acesta a fost *Dușmanii* de M. Gorki, montat de Franz Auerbach pe scena Teatrului Poporului. Actorii care au interpretat rolurile principale au fost Elena Antonescu, Lili Urseanu, Ana Negreanu, Jeni Ioanin, Sabina Mușatescu, Nicolae Neamțu-Ottonel, N.N. Matei, Ion Aurel Manolescu, Geo Maican, Tius Vede, Ion Țucu Gheorghiu, Dan Deșliu, Gheorghe Damian, Ricardo Colberti. Și-au exprimat părerea despre spectacol Galia Faresova¹⁰², Tudor George¹⁰³, Valentin Silvestru. Reporterul a consemnat: „Trebuie să remarcăm de la început că, la spectacolul din această săptămână, (o) parte din vorbitori s-au lăsat pradă unor generalizări pripite, care au trădat o totală lipsă de aprofundare a operei lui Gorki, iar alții au lăsat să se întrevadă grave deficiențe în pregătirea lor ideologică. Aceasta s-a întâmplat de pildă cu vorbitori precum Galia Faresova și Tudor George, care au afirmat cu multă convingere că pieselor lui Gorki le lipsește tehnica dramatică, el fiind un povestitor și nu un dramaturg. Din această pricină, justa sa viziune asupra vieții și a luptei dintre cele două clase este complicată prin acțiuni și personaje multiple. Dl Valentin Silvestru ia (...) o atitudine critică față de antevorbitori și caută să înlăture falsa prismă prin care a fost prezentat Gorki. În primul rând, în nici un moment al evoluției sale Gorki nu s-a găsit în faza socialismului utopic, cum susținea un vorbitor. Dacă se poate vorbi de o evoluția acestui mare creator, desigur că aceasta nu poate fi decât trecerea de la realismul critic la realismul socialist. (...) Trebuie să afle (vorbitorii) că nu există «artă pentru artă» și «artă cu tendință». Arta este întodeauna ideologie; că ea poate fi de nuanță socialistă sau de nuanță burgheză, aceasta e cu totul altceva, dar o ideologie conține. (...)»

¹⁰¹ Silvia Gorun, „Micul infern în discuția actorilor”, *Rampa*, 6 iunie 1948.

¹⁰² Galia Faresova a fost traducătoare, în epoca la care ne referim. Vlaicu Bârna povestește în cartea sa *Între Capșa și Boema* că a existat o cântăreață de local cu acest nume, despre care scriitorul T.C. Stan a scris *Femeia de la miezul nopții*, semnată împreună cu protagonista întâmplărilor descrise în carte.

¹⁰³ Tudor George (1926–1992) a fost scriitor și traducător.

Dl Silvestru arată că piesa lui Gorki nu exprimă nici o luptă între tipuri, nici între oameni, ci o luptă de clasă (...). Regia a fost pusă în fața unor greutăți care trebuie luate în considerație atunci când criticăm acest spectacol: armonizarea atâtor actori de vârste deosebite, veniți din locuri diferite și având fiecare o altă manieră de joc nu este un lucru ușor. În afară de unele mici scăderi de regie și interpretare (...), *Dușmanii* rămâne un spectacol valabil și, în general, reușit. Răspunde apoi dl Auerbach, susținând că în intenția sa nu a fost de a prezenta de o parte burghezia cu toate tarele sale, de cealaltă muncitorimea numai cu părțile sale bune (...) Dl Auerbach ia o poziție comodă și neprincipală față de deficiențele spectacolului, poziție lipsită de spirit autocritic”¹⁰⁴.

În *Rampa* din 20 iunie 1948, Simion Alterescu a prezentat concluziile reprezentațiilor teatrale supuse dezbaterii artiștilor. Este necesar de reamintit că nu toate dezbaterile acestor spectacolele «experimentale», cum le denumeste criticul amintit, și-au găsit ecoul în presă. Scopul organizării ciclului a fost acela de a umple „un gol resimțit de mai multă vreme de slujitorii teatrului. Este vorba (...) despre insuficienta pregătire ideologică, cauză directă a slăbiciunilor de fond ale teatrului românesc, (și), la mulți (artiști), a unei insuficiente pregătiri profesionale chiar, cauză a tuturor slăbiciunilor de formă a spectacolelor noastre. (...) Necesitatea acestor spectacole, confirmată pe deplin (...) în desfășurarea lor, nu avea adrese limitate, ci ea privea atât pe actorii vârstnici, purtători ai unei mentalități artistice și cetățenești aparținând unei lumi azi combătute, dar deopotrivă tineretului artistic studentesc, a cărui pregătire este până astăzi încă defectuoasă. Totodată, este nevoie de a da prilejul elementelor artistice noi, care se ridică din mijlocul muncitorimii, să-și completeze (...) cunoștințele profesionale printr-un contact direct și frecvent cu profesioniștii de seamă ai teatrului nostru, ca și pentru a-și completa un gol resimțit în educația lor artistică. (...) În momentul în care afacerismul, impostura, superficialitatea, trivialitatea și indiferența față de public pierdeau teren pe zi ce trece pentru că teatrul devenise o preocupare de prim rang a unor foruri conducătoare, profesionale sau de stat, pentru oamenii de teatru bine intenționați se pune problema unei participări active la această transformare, a unei contribuții directe pentru scoaterea teatrului din marasmul afacerismului, îndepărtându-l de neartistic și antisocial, aducându-l pe înălțimile unor poziții ideologice și artistice corespunzătoare cu întreaga evoluție social-politică și economică a țării noastre (...). În ce măsură cele 26 de spectacole au corespuns acestei meniri? (...) Criteriul de selecție a acestora nu a fost acela al reprezentării numai a pieselor pozitive, care servesc (*ideologia, n.n., L.S.*), sau a spectacolelor realizate deplin artisticeste. Dimpotrivă, de cele mai multe ori spectacolele negative, susceptibile de a fi combătute au fost prezentate în fața actorilor, tocmai pentru a le pune în discuție și a crea un curent de masă împotriva a tot ce mai este retrograd și inutil în teatru. (...) În cadrul discuțiilor s-a făcut greșeli adesea grave chiar din punct de vedere ideologic, dar mai totdeauna ele au fost pornite din nepricepere și mai puțin din rea intenție, și până la urmă (au fost) îndreptate din sală sau de pe scenă. (...) Laude necontrolate și, mai ales, neargumentate au fost azvârlite de multe ori unor critici îndreptățite și care ar fi servit mai mult «vârfurilor» actricești. Este drept că uneori și actorii de pe scenă, chiar «vârfuri», n-au știut să primească critica, și nu pentru că ea nu ar fi fost justă, ci pentru că, în mod aprioric, mulți argumentau că nu se pot lăsa criticați de elevi de conservator. (...) Dar cu toate aceste deficiențe, cu toate că dl Cruciatti a putut să declare că d-sa nu poate face o critică interpreților săi pentru că-i iubește, ca și cum critica ar fi fost o chestiune de ură, cu toate că regizori ca dnii Dinu Negreanu sau Franz Auerbach au dovedit că criticile juste nu determină la ei un suficient de dezvoltat simț autocritic (...), cu toate că înșiși cei care trebuiau să tragă concluzii nu reușeau să lămurească pe deplin problemele în complexitatea lor, nu trebuie să

¹⁰⁴ S(ilvia) G(orun), „*Dușmanii de Gorki*”, *Rampa*, 13 iunie 1948.

pierdem din vedere rezultatele pozitive, importante pe care l-au dat spectacolele cu discuții pentru actori”¹⁰⁵.

Ședințele de producție

Paralel cu spectacolele dedicate artiștilor, urmate de discuții, au fost organizate așa-numitele „ședințe de producție”. În consemnarea din *Rampa* a desfășurării primei ședințe, au fost precizate scopurile acestei acțiuni: „Secția de producție artistică din USASZR a luat frumoasa inițiativă de a face ședințe speciale de producție cu piese care intră în producție la teatrele bucureștene. La aceste ședințe iau parte regizorul, autorul (dacă e român și poate fi prezent), interpreții, direcția teatrului respectiv și membrii comisiei desemnate de Uniune pentru



Fig. 23 – Silvia Dumitrescu-Timică.

a organiza astfel de ședințe. Discuțiile au drept scop să elucideze problemele de principiu pe care le pune un text, să găsească formula cea mai justă de interpretare a lui și să schițeze mai ales spiritul în trebuie să fie prezentat spectacolul pentru a avea un sens și o înaltă utilitate. Prima «ședință de producție» a avut loc la Teatrul Național, vineri 17 ianuarie a.c. cu piesa lui Gogol *Căsătoria*. Ședința se desfășoară pe scenă, cu cortina trasă”. Printre participanți se aflau Irina Nădejde-Cazaban, Marcel Breslașu și Grigore Vasiliu-Birlic¹⁰⁶ (membrii comisiei USASZR), Zaharia Stancu¹⁰⁷ (directorul teatrului), Moni Ghelerter¹⁰⁸ și George Dem. Loghin (regizori ai Naționalului), Ion Marin Sadoveanu¹⁰⁹, Simion Alterescu, Oscar Lemnaru¹¹⁰ și Valentin Silvestru (cronicari dramatice).

Și-au citit rolurile Sonia Cluceru (Feokla), Silvia Dumitrescu-Timică (Arina Panteleimonovna), Carmen Stănescu (Agafia), Niki Atanasu (Kocikarev), Costache Antoniu (Ivan

¹⁰⁵ Simion Alterescu, „Concluzii pe margine a 26 spectacole experimentale”, *Rampa*, 20 iunie 1948.

¹⁰⁶ Grigore Vasiliu-Birlic (1905–1970) a fost actor și director de teatru. A jucat pe scenele Teatrului Național din Cernăuți, Teatrul Vesel din București, Teatrul Național din București și Teatrul de Comedie. A fost căsătorit cu actrițele Angela Mateescu și Valeria Nanci.

¹⁰⁷ Zaharia Stancu (1902–1972) a fost scriitor, ziarist și director de teatru. A publicat articole în *Adevărul literar și artistic*, *Gândirea*, *Țara noastră*, *Lumea românească*, *Revista română*, *România liberă*, *Ultima oră*, *Scânteia*. A fost directorul Teatrului Național din București (1946–1952 și 1958–1968), președintele Societății Scriitorilor (1946–1948) și al Uniunii Scriitorilor (1949–1950 și 1966–1974), redactor-șef al publicației *Gazeta literară* (1954–1962). *Apud DGLR*, vol. S–T, p. 373–383.

¹⁰⁸ Moni Ghelerter (1905–1979, numele adevărat fiind Solomon Ghelerter) a fost regizor și profesor. Animat de convingeri comuniste, pe care le-a afirmat mai ales în prima parte a carierei. S-a afirmat ca un mare regizor și profesor. În ciuda detractorilor care îi puneau succesele numai pe seama distribuțiilor întotdeauna bine alcătuite, mulți contemporani n-au ezitat să-i laude finețea gândirii teatrale. A montat spectacole pe scenele Teatrului Barașeum, Teatrului Național din București, Teatrului Municipal și Teatrului de Comedie. A fost profesor de arta actorului la IATC. A fost căsătorit cu actrița Marcela Rusu.

¹⁰⁹ Ion Marin Sadoveanu (1893–1964) a fost scriitor, ziarist, critic teatral și istoric al dramaturgiei. A colaborat la publicațiile *Letopisești*, *Viața românească*, *Cugetul românesc*, *Teatrul*, *Mișcarea literară*, *Viața literară*, *Timpul*, *Națiunea*. A fost inspector al teatrelor, director al Teatrului Național din Cluj, director al Operei Române din București, director al Teatrului Național din București. *Apud DGLR*, vol. S–T, p. 5–8. A fost căsătorit cu actrițele Marietta Sadova și Marietta Anca.

¹¹⁰ Oscar Lemnaru (1907–1968, numele adevărat fiind Oscar Holtzman). A fost jurnalist și traducător. A colaborat la publicațiile *Fapta*, *Credința*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Azi*, *Lumea românească*, *Bis*, *Dreptatea*, *România liberă*, *Contemporanul*. *Apud DGLR*, vol. L–O, p. 39–40.

Kuzmici), Al. Marius (Jevakin), Al. Finți (Anucikin), Alexandru Giugaru (Iaicinița) și Ion Henter (Starikov). Între actori și cei care veniseră să participe la dezbateri stătea Victor Bumbești, regizorul spectacolului. „După terminarea lecturii”, a continuat reporterul, „ia cuvântul dl Bumbești pentru a referi asupra viziunii d-sale regizorale. Se pare că există unele nelămuriri asupra noțiunii, fiindcă directorul de scenă vorbește despre nașterea lui Gogol, despre faptul că a mai pus în scenă piesa în 1929 sau că personajele vor fi tratate ca niște fanteze. Dl Bumbești mai arată că piesa va fi îmbogățită cu figurație și divertismente muzicale, apoi caracterizează foarte sumar personajele. Cei de față nu sunt însă de acord cu vederile regizorului și își exprimă opinia în diverse chipuri. (Este) interesant de subliniat faptul că înșiși actorii se împotrivesc, pentru motive pe care le enunță. Dl Niki Atanasiu e împotriva introducerii muzicii în spectacol și pentru acordarea unor trăsături cât mai specifice personajelor. Dl Finți cere ca spectacolul să fie prezentat într-o accentuată manieră critică, pentru a se vedea că e vorba de o societate care azi în Uniunea Sovietică nu mai există. (...) Dl Breslașu începe prin a arăta care e rostul ședințelor de producție, remarcând că nu e vorba de impunerea unui fel de a vedea, de vreo constrângere oarecare, ci de încercarea de a câștiga în utilitate (...) prin schimbarea de sugestii și prin discuții libere (...) într-un cerc de oameni de specialitate. D-sa (...) observă că spectacolul ar trebui să fie realist și oamenii (să apară) așa cum au fost văzuți de creatorul lor. (...) Dl Alterescu nu e de acord cu schița de regie a dlui Bumbești și arată că, pus astfel în scenă, spectacolul nu va spune mare lucru spectatorilor și-i va lipsi de posibilitatea de a lua o atitudine critică față de personaje. (...) Discuțiile sunt încheiate de dl director general Zaharia Stancu, care începe prin a-și exprima regretul că din cei aproape treizeci de critici și gazetari teatrali numai patru sunt de față, lipsind tocmai cei care au cerut cu insistență organizarea ședințelor de producție. (...) Lipsesc îndeosebi directorii de scenă ai Teatrului Național (*vorbitorul se referea la Sică Alexandrescu, Ion Șahighian și Nicolae Massim, n.n., L.S.*). (...) Ca și printre regizori, mai sunt și actori care n-au înțeles că a trecut vremea vedetismelor deșănțate. «Noi vom ucide vedetismul, pentru că ne trebuie spectacole bune de ansamblu. Să terminăm cu vechile mentalități care au făcut ca în București să existe 20 de teatre cu o sumedenie de oameni ce nu au absolut nici o contingentă cu această artă și care astăzi sunt un leș greoi în teatrul românesc. Ceea ce s-a izbutit până acum în materie de însănătoșire în lumea scenei e numai un punct de plecare. (...) Directorul de scenă e răspunzător de un spectacol, dar nu numai el, fiindcă dacă un spectacol nu reușește, cele dintâi ponoase le trage instituția. Să fie lăsate deoparte orgoliile personale și să se muncească în colectiv», a concluzionat Zaharia Stancu”¹¹¹.



Fig. 24 – Marietta Rareș.

Următoarea ședință de producție despre care *Rampa* a publicat o sinteză a fost cea dedicată spectacolului *Cei din urmă* de Gorki, amintit în studiul nostru cu ocazia prezentării în fața artiștilor și a dezbaterii ce a urmat. „Deși anunțată din vreme”, nota reporterul anonim, „ședința s-a bucurat de prezența a prea puțini teatraliști, deoarece se pare că specialiștii nu-și dau seama încă de importanța pe care pe care o au aceste discuții, al căror scop este să lămurească întregului colectiv de muncă semnificația și interpretarea piesei. Creșterea interesului și nivelului acestor discuții va fi, desigur, legată de o creștere a nivelului

¹¹¹ „Căsătoria lui Gogol în ședință de producție la Teatrul Național”, *Rampa*, 25 ianuarie 1948 (articol semnat Rep.).

spectacolelor teatrelor noastre. Ședința a fost deschisă de dl Mihai Novicov, care a făcut o expunere a vieții lui Gorki, asupra operei sale, în care a încadrat lucrarea discutată. (...) În casa polițistului Ivan Kolomițev este cloaca, în care nu poate pătrunde revoluția și avântul din afară. Dl Novicov este de părere că regia trebuie să sublinieze contrastul dintre cele două lumi. Dna Marietta Sadova, directoarea de scenă, înainte de a trece la lectura piesei, ține să precizeze identitatea de vederi cu dl Novicov. Se face apoi lectura piesei, în care rolurile sunt citite de dnele și dnii Marietta Sadova (Sofia), Nicolae Tomazoglu (Iakob), Marietta Rareș (Feodosia), Corina Constantinescu (Liuba), Clody Bertola (Vera), Liviu Ciulei (Piotr), Francesca Cristian (Nadejda), Dan Nasta (Aleksandr), Ion Manolescu (Ivan Kolomițev), Florin Stroe (Lesci), Dem. Savu (Iakorev) și Raura Glăjaru (Skalova). Luând cuvântul după lectura piesei, dna Marietta Sadova este de părere că unele dintre personaje pot fi salvate din această cloacă (...). Dnii Moni Ghelerter și Mircea Șeptilici analizează personajul Sofiei (mama), care este copleșit de cei dimprejur. Nu este nici bun, nici rău. Dl Simion Alterescu subliniază că Sofia este femeia dominată de spiritul familiei, în concepția burgheză a timpului. Părerea generală este că Skalova este singurul personaj pozitiv al piesei. Ea este reprezentanta Rusiei revoluționare. De altfel, se definește singură printr-una din replici: «Orice om cinstit din Rusia este un revoluționar». (...) La întrebarea dnei Irina Deșliu-Cazaban și a dlui Mircea Șeptilici asupra concepției decoratorului, acesta a răspuns că forma scenei Teatrului Odeon îi permite o montare fără decoruri, bazată pe un puternic joc de lumină, care să marcheze faptul că în această casă «nimeni nu poate intra, nimeni nu poate ieși». Costumele monocrome și simple ale personajelor vor fi, de asemenea, astfel confecționate pentru a reda cât mai bine atmosfera piesei”¹¹².



Fig. 25 și 26 – Dida Solomon-Callimachi și George Calboreanu, interpreți ai rolurilor principale în *John Gabriel Borkman* de H. Ibsen.

Următoarea ședință de producție a fost cea dedicată dramei *John Gabriel Borkman* de H. Ibsen. Distribuția îi cuprindea pe George Calboreanu (rolul titular), Dida Solomon-Callimachi (Gunhild Borkman), Doina Tuțescu (Frida), Aglae Metaxa-Enescu (Fanny), Maria Voluntaru (Ella), Haralambie Polizu (Foldal), Gabriel Dănciulescu (Erhard). Natalia Bragalia era autoarea scenografiei. Reporterul anonim al *Rampei* a consemnat: „Dl George Dem. Loghin, tânărul regizor căruia i s-a încredințat punerea în scenă și care a luat cuvântul după lectură, a făcut o amplă expunere a viziunii regizorale, examinând sensurile piesei prin prisma actualității (...). «Astăzi», a spus dl Loghin, «trebuie să extragem din teatrul autorului scandinav critica socială

¹¹² „Cum va fi montată piesa *Cei din urmă*. Ședința de producție de la Teatrul Odeon”, *Rampa*, 15 februarie 1948 (articol semnat Rep.).

pe care el o face, critica această amară care se referă la conținutul fals al formelor sociale burgheze. Tema piesei exprimă adevărul că o societate nu se poate reforma numai prin idei, chiar progresiste, fără o reformare pozitivă, structurală a instituțiilor ei». Viziunea dlui Loghin ni s-a părut cât se poate de justă. Cu toate acestea, dna Dida Solomon-Callimachi, una din interprete, a ținut să facă o mică rezervă. A subliniat că personajul d-sale nu este pe de-a-ntregul odios, ci are și părți frumoase, având pe alocuri chiar viziuni idealiste. Era un punct de vedere care scotea personajul din ansamblu, așa cum și-l alcătuiuse dramatic regizorul. Dl Marcel Breslașu arată imediat în ce măsură dna Borkman, stăpânită de o obsesie care o dezumanizează, nu are nici o trăsătură veritabil pozitivă (...). Dl Ion Marin Sadoveanu observă (...) că sinistrul profund al dramei s-ar putea să influențeze publicul în rău, în timp ce dl Valentin Silvestru arată în ce măsură interpretarea dlui Loghin este cea justă pe care o dă timpul nostru pieselor și personajelor ibseniene. Plasat pe o poziție foarte critică, dl Moni Ghelester a început prin a-și pune întrebarea dacă reprezentarea piesei e oportună astăzi. D-sa menționează că deși ritmul lucrării și construcția ei sunt moderne, problemele rămân totuși vechi și există pericolul ca unii spectatori să simpatizeze unele personaje. În replică, dl Lascăr Sebastian a fost de părere că reprezentarea piesei e indicată, fiindcă spectatorul nostru trebuie deplasat din când în când în lumea aceasta (*a piesei lui Ibsen, n.n., L.S.*), în care i se pare că trăia mai bine decât acum¹¹³.

Seria de ședințe de producție a continuat cu *Mascarada* de M. Lermontov, spectacol care fusese introdus în repertoriul Teatrului Național. Regia urma să-i aparțină lui Lascăr Sebastian, iar concepția scenografică îi fusese încredințată lui M. Rubinger. În rolurile de prim plan fuseseră distribuți Iulian Necșulescu (Arbenin), Cella Dima (Nina), Aglae Metaxa-Enescu (Baroneasa Strall), Ion Omescu (Prințul Zvezdici), Sorana Coroamă-Stanca (Doamna), Ion Henter (Kazarin), Dinu Ianculescu (Necunoscutul), Ionescu Horațiu (Sprich). Am selectat câteva din notațiile reporterului care și-a păstrat anonimatul: „Este *Mascarada* (...) o dramă romantică, în care numai sentimentele exacerbate îl împing pe Arbenin să-și otrăvească soția sau este o lucrare în care se examinează concomitent și cauzele adânci provocatoare de drame? Cei care cunoșteau piesa și cei care au auzit-o cu prilejul lecturii făcute au fost ispițiți dintru început să-și pună această problemă. Dl Lascăr Sebastian, directorul de scenă, a afirmat categoric că «avem de-a face cu o dramă romantică și ca atare a și fost în intenția mea de a exprima romantismul prin exaltarea sentimentelor». Cu toate acestea, regizorul nu putea face abstracție de un element important care se impunea vizibil. De aceea, el se grăbi să adauge: «Nu e numai atât. E și altceva, anume satira socială îndreptată contra aristocrației ruse de pe vremea țarului Nicolae I. În acest sens, personajele dramei au tendința de a depăși condițiile sociale de viață. Arbenin, eroul principal, e un tip de mare voință și de bune intenții, însă împrejurările sociale îl îndreaptă (...) spre distrugere. (...) Bineînțeles că, după expunerea regizorului, era interesant de văzut în ce măsură interpreții îi împărtășesc opiniile. Dar, din nefericire, interpreții au refuzat să emită păreri. Dnele Cella Dima și Aglae Metaxa-Enescu și dl Iulian Necșulescu au spus pur și simplu: «noi am vorbit prin interpretare, noi nu trebuie să spunem nimic, ci să aratăm pe scenă ceea ce am înțeles». Dl Ionescu Horațiu a afirmat categoric



Fig. 27 – Iulian Necșulescu în *Mascarada* de M. Lermontov.

¹¹³ „Ce au spus criticii, regizorii și actorii despre *Mascarada* lui Lermontov”, *Rampa*, 7 martie 1948 (articol nesemnat).

că d-sa nu-și gândește rolurile, ci le interpretează «instinctual». Dintre numeroșii figuranți care erau de față, un anonim și-a dat cu părerea că «noi suntem prea tineri (...), așa că nu e bine să avem opinii». Dar mentalitatea aceasta e revoltător de îngustă. Un actor care nu poate spune nimic despre rolul (...) care-l frământă, despre piesă, autor, regizor sau despre el însuși înseamnă că trăiește în afara tuturor problemelor pe care le ridică aceste elemente de spectacol și că, implicit, nu are o atitudine de viață. (...) Astăzi e absolut necesar ca artistul, ca și ceilalți oameni să fie preocupat, să caute sensul profesiei lui, să situeze și să compare în cadrul contemporaneității piesele pe care le joacă (...). Și ceea ce e cu atât mai curios, e că dorința aceasta de a juca «instinctual» se manifestă la unii actori ai Naționalului, (cu atât mai mult) cu cât piesele din repertoriul primului nostru teatru sunt interesante și pline de conținut. (...) Dl Valentin Silvestru (...) e de părere că în interpretarea *Mascaradei* ar trebui să se estompeze ușor conflictul individual, pentru a se putea releva nota de critică socială. Toate personajele sunt victimele propriei lor condiții de viață și drama unora dintre ele își are cauza adâncă în modalitatea lor socială de viață. Personajul Arbenin e cu atât mai odios cu cât, făcându-i o secțiune în psihologia proprie, se pot regăsi întrânsul toate viciile celorlalți eroi din piesă. (...) Dl Mircea Șepilici a fost (...) de părere că nu e nevoie de emfază, ci de un ton mai simplu, mai trăit, pentru că înseși faptele din piesă se petrec mai simplu. (...) Dl Moni Ghelerter se împotrivesc categoric părerii că drama personală ar trebui estompată. Personală, această dramă va avea o semnificație mai profundă și e de datoria interpreților să o facă astfel, printr-o mai mare trăire. Nici dl Loghin, nici dl Ghelerter și, la sfârșit, nici dl Lascăr Sebastian nu arată însă cum se va putea evidenția critica socială din piesă dacă se va pune accentul pe exaltarea sentimentelor și cum se va putea demonstra goliciunea societății dacă pedala regizorului va cădea cu putere pe conflictul psihologic. Răspunzând observațiilor făcute, directorul de scenă a subliniat (...) că Arbenin, eroul principal, nu e un personaj odios, ci simpatic, pentru că lumea l-a nenorocit. Cât despre atenuarea patosului, aceasta nu se poate, (pentru că) romantismul trebuie înfățișat din plin și jocul nu poate fi realist (...). «Ne trebuie un spectacol pentru publicul cel nou», spune (...) dl Novicov, «adică un spectacol pătruns de ideologie. De aceea există necesitatea de a pregăti ideologic personajele. (...) Rolul nu trebuie numai intuit, ci și gândit, pentru că, în fond, e nevoie de o plasare actuală a piesei. Noi nu putem să facem abstracție sub nici o formă de momentul actual. *Mascarada* e o dramă romantică, dar e o operă de documentare realistă. Tipul (reprezentat de) Arbenin trece prin întreaga literatură rusă sfârșit de condițiile mediului său și acest mediu e caracterizat prin goliciune. Trebuie deci scoasă în evidență goliciunea societății, precum și faptul că drama provine din lipsa oricărei preocupări. (...) Reprezentanții societății nu reprezintă tipuri (*credem că vorbitorul se referă la tipuri umane sau la personaje croite după un anumit tipic, în sensul în care problema tipicului se va discuta la câțiva ani distanță de momentul acestei discuții, n.n., L.S.*), ci oameni, și acești oameni trebuie făcuți reprezentativi pentru o anumită viață dintr-un anumit mediu»¹¹⁴.

Următoarea ședință de producție a avut loc în jurul piesei *Cum vă place* de William Shakespeare, așa cum urma să fie reprezentată în regia lui W. Siegfried. „*Cum vă place*, comedia plină de fantezie, ironie și viață adevărată a marelui Shakespeare”, nota anonimul reporter al *Rampei*, „a intrat în repertoriul Teatrului Municipal (...), în interpretarea întregii echipe a teatrului, întărită cu prețioși colaboratori musafiri. Insistăm asupra noțiunii de «echipă», pentru că la Teatrul din Schitu Măgureanu colectivul actoricesc lucrează în admirabile condiții de colegialitate și reciprocă înțelegere. E ceea ce a și făcut de altfel ca ședința de producție (...) să fie foarte scurtă, deși cât se poate de interesantă. Expunerea asupra viziunii regizorale, făcută de dl Siegfried, a arătat în ce măsură această piesă încântătoare conține totuși

¹¹⁴ „*John Gabriel Borkman* în ședința de producție”, *Rampa*, 29 februarie 1948 (articol nesemnat).

probleme importante, printre care contrastul dintre lumea meschină de la curtea ducelui și aceea sănătoasă și plină de bun-simț din mediul natural. O analiză a personajelor duce la concluzia că nobilul Jacques e un inadaptabil, iar bufonul e un rafinat reprezentat al lumii de la curte. Toți interpreții au fost de acord cu succinta dare de seamă a directorului de scenă, după cum și criticii dramatici, dnii Ion Marin Sadoveanu și Valentin Silvestru, ca și colegul de breaslă dl Moni Ghelerter au fost de acord în a recunoaște justetea punctului de vedere regizoral”¹¹⁵.



Fig. 28 – Schiță de decor semnată de W. Siegfried pentru spectacolul *Cum vă place* de W. Shakespeare.

Următoarea ședință de producție s-a desfășurat la același teatru, unde se pregătea montarea piesei *Candida* de G.B. Shaw. Din motive rămase necunoscute, spectacolul nu a intrat atunci în repertoriu. Piesa avea să fie reprezentată pe aceeași scenă cu aproape două decenii mai târziu. Iată câteva fragmente din reportajul apărut în *Rampa*: „Ședința de producție care a avut loc vineri la Teatrul Municipal și în care s-a discutat piesa *Candida* de G.B. Shaw a avut și aspecte pozitive, și aspecte negative. Un aspect pozitiv e acela că a existat o participare unanimă la discuții a tuturor celor prezenți. Un aspect negativ e acela că discuțiile nu s-au purtat atât de sistematic încât concluziile să poată fi trase în chip limpede și hotărâtor. Sunt de relevat, de asemenea, câteva atitudini curioase, cum ar fi aceea a dlui Ion Iancovescu, care s-a mirat că actorii își permit să polemizeze sau să nu fie de acord cu direcția de scenă. Absent de la manifestările mai largi bazate pe critică și discuții din ultimul timp (...), dl Iancovescu nu și-a putut lămurii fenomenul de discuție în procesul anterior spectacolului, socotind schimbul de idei creator drept o contradicție nepermisă. Dar noi credem că actorul are dreptul să nu fie de acord cu regizorul, după cum s-a întâmplat, de altfel, chiar la această ședință de producție, cu dl Nicolae Sireteanu, care a expus o



Fig. 29– Nicolae Sireteanu.

¹¹⁵ „Shakespeare în ședința de producție”, *Rampa*, 21 martie 1948 (articol nesemnlat).

viziune foarte personală asupra personajului Morell, socotindu-l cinstit și bine intenționat. Mai târziu, dl Sireteanu și-a revizuit părerea, ceea ce iarăși e un lucru pozitiv. Dna Lucia Sturza-Bulandra este, fără îndoială, o mare actriță pe care o stimăm și o prețuim. Însă felul în care d-sa a întrerupt pe unii vorbitori, felul în care a personalizat chestiuni de principiu, bagatelizându-le astfel fără voie, ne-a impresionat (*probabil negativ, n.n., L.S.*). După cum am avut, de asemenea, surpriza unui gest pe care-l putem califica drept anticultural. (Din cauza faptului că) dl Iancovescu i-a împrumutat în ședință două cărți despre Shaw unei Tanți Cocea, interpreta Candidei, directoarea de scenă a protestat vehement, pretinzând că «nu e frumos să vii tu din afară și să împrumuți cărți pentru o mai bună luminare interpretelor de sub mâna mea». Noi și mulți alții am fi mulțumit unui sprijin din afară venit pe această cale și, poate de aceea, ne exprimăm surprinderea în fața unei asemenea atitudini. În sfârșit, considerăm că nici dl. Moni Ghelelter, regizor al Naționalului, n-a fost pe o linie justă de discuție atunci când s-a așezat pe poziția comodă reprezentată de cuvintele: «eu, regizor, nu știu cum să scot ceva pozitiv din acest spectacol, învață-mă dumneata, critic (teatral), cum să fac și ce să fac». Dar criticul nu dă indicații tehnice direcției de scenă, ci emite opinii asupra ideilor pe care crede el că trebuie să le remarce spectatorul în reprezentație. Problema e că regizorul și criticul trebuie să se pună de acord asupra ideilor generale (...) relevate de piesă. Din acel moment, regizorul e liber să creeze spectacolul cu toate mijloacele și posibilitățile sale tehnice, cu fantezia sau, într-un cuvânt, cu arta sa specifică. În calitate de regizoare, dna Lucia Sturza-Bulandra a făcut o succintă dare de seamă asupra felului în care vede d-sa piesa. Interpretii, dnele Tanți Cocea și Cella Marion și dnii Nicolae Sireteanu, Nae Ștefănescu, Puiu Hulubei, au vorbit despre personajele respective. Dl Paul Sava a făcut o foarte interesantă caracterizare asupra personajului pe care-l joacă. Au mai vorbit apoi dna Beate Fredanov și dnii W. Siegfried, Ion Iancovescu, Jules Cazaban, Mircea Marosin, Radu Miron. Dna Lelia Rudașcu (*istoric de artă, critic și traducător, n.n., L.S.*), analizând piesa amănunțit, a opinat în sensul inoportunității reprezentării ei. De aceeași părere a fost și dl Moni Ghelelter. (...) Dl Simion Alterescu stabilește atitudinea generală a lui Shaw față de problemele de viață și de artă (*ne întrebăm când a avut vorbitorul vreme să aprofundeze aceste aspecte, având în vedere faptul că în acel moment era foarte tânăr, ca să nu mai vorbim de rolul supradimensionat care i se atribuia, acela de a avea ultimul cuvânt, n.n., L.S.*). În continuare, d-sa desprinde toate aspectele pe care le ia satira în *Candida* și încheie concludent spunând: «Piesa poate fi reprezentată dacă regia și interpretarea fac eforturi de a scoate în evidență pluralitatea satirică a piesei»¹¹⁶. Așa cum spuneam mai sus, *Candida* nu a intrat atunci în repertoriu. E posibil ca discuțiile reproduse să fi dus la această decizie.

Nu toți oamenii de teatru erau de acord cu ședințele de producție așa cum erau ele organizate de USASZR. Valentin Silvestru a adus în discuție cazul regizorului Ion Șahighian, făcând din acesta un «caz». „Ședințele de producție organizate de Comisia Teatrală a USASZR au dat foarte bune rezultate. Aceste rezultate au fost atestate chiar de regizorii și interpreții spectacolelor ce s-au bucurat de o ședință de producție prealabilă și e semnificativ că printre acestea se află de pildă *Cum vă place* de Shakespeare și *Cei din urmă* de Gorki (...). Iată însă că ignorând folosul pe care-l prezintă o ședință de producție, ignorând ostentativ scopul pentru care se țin asemenea ședințe, dl Ion Șahighian, cel care va pune în scenă *Furtuna* de Shakespeare la Teatrul Național (*proiectul nu s-a realizat, n.n., L.S.*), răspunde unor sugestii în această privință că la piesele pe care le montează d-sa nu are nevoie de ședințe de producție, că nu primește sfaturi pentru că lucrează instinctual, iar când începe lucrul cu o piesă nu prea știe nimic din ce va face mai târziu (*nu credem că Ion Șahighian, autorul unor spectacole montate temeinic, ar fi putut să se exprime astfel. E posibil să fi mers pe instinct, dar nu credem că nu avea o viziune*

¹¹⁶ „Ședința de producție cu piesa *Candida* de G.B. Shaw”, *Rampa*, 2 mai 1948 (articol semnat Rep.).

asupra piesei înainte de a începe repetițiile, n.n., L.S.). Să zicem că această chestiune îl privește numai pe dl Șahighian personal. Dacă omul nu vrea ședință de producție, atunci (aceasta) nu se face, pentru că astfel de reuniuni nu sunt obligatorii, ba chiar cele de până acum au fost solicitate de teatre și nu impuse. Dar dl Șahighian nu lucrează pe cont propriu și nu-și duce munca regizorală cu o trupă oarecare pentru necesități personale (...). D-sa este regizor clasa I la un teatru de stat, trebuie să creeze un spectacol cu un colectiv numeros de actori și mai vârstnici și mai tineri pentru care răspunde, în sfârșit trebuie să dea un spectacol de idei valabil, util, așa cum pretind vremurile, așa cum se străduiesc să facă cei mai mulți dintre colegii d-sale, așa cum pretinde, de altfel, și publicul care vine la teatru (*neminimizând în nici un fel nivelul publicului, ne exprimăm îndoiala că majoritatea celor care veneau la teatru era interesată de modul în care e pregătit spectacol, n.n., L.S.*). (...) În cazul acesta (...) nu se mai poate lucra «instinctual». (...) Horărât lucru, cu criteriile cu care pornește dl Șahighian nu va reuși cine știe ce. Și nu facem o afirmație gratuită. Tot așa, tot «instinctual», dl Șahighian a pus în scenă piesa sovietică *Insula păcii* de E. Petrov. În loc de o satiră ascutită la adresa imperialismului britanic (...), regizorul ne-a dat numai o comedie mai mult sau mai puțin înveselită prin șarjă, nereușind să releve cele mai multe sensuri – și erau atâtea în piesă! – deturnând unele, răsturnând altele. (...) Dl Șahighian sau alți domni regizori pot refuza o ședință de producție pe motiv că știu exact ceea ce și cum au de făcut, dar ei trebuie să știe că destinele teatrului românesc nu mai pot fi lăsate la voia întâmplării și că e foarte puțin loc astăzi pentru întâmplare și hazard în munca ce se duce pe tărâm artistic, ca și pe alte tărâmuri”¹¹⁷.

Ultima ședință de producție consemnată de *Rampa* înainte de desființarea publicației a fost cea în care s-a dezbătut piesa *Wall Street* de G.S. Brooks și W.B. Lister. Prevăzută să fie montată pe scena Teatrului Municipal, nici acest spectacol nu a fost inclus în repertoriu. Credem că e interesant de parcurs dezbaterile, așa cum a fost consemnată de un reporter rămas anonim: „După o stagiune bogată și rodnică, Teatrul Municipal și-a alcătuit imediat un plan de activitate pentru viitoarea stagiune, înțelegând să se ocupe de pe acum de repertoriu, distribuții, spectacole pentru muncitori etc. Nu numai că s-a făcut un plan, dar s-a început efectiv munca de pregătire a spectacolului care va deschide anul teatral 1948–1949, anume piesa americană *Wall Street* de G.S. Brooks și W.B. Lister, revăzută de Eve Curie. În felul acesta Comisia Teatrală nu a avut de-a face cu o ședință teatrală obișnuită, ci cu o primă ședință de producție pentru o piesă a anului viitor, an care va aduce desigur multe schimbări în teatrul nostru. Lectura piesei făcută de regizor și interpreți a relevat de la început caracteristicile deosebite ale acestei lucrări care îi arată în adevărata lor lumină pe rechinii financiari ce conduc politica imperialistă a Statelor Unite. Piesa are o tehnică dramatică admirabilă și, deși nu se obișnuiește, trebuie să ne exprimăm satisfacția că activitatea Municipalului va începe cu o asemenea lucrare care servește din toate punctele de vedere. După lectură, dl Mihai Raicu, directorul de scenă a făcut asupra personajelor caracterizări în cea mai mare măsură juste, situând fiecare personaj în complexul scenic din care făcea parte cu datele proprii. Au vorbit apoi interpreții despre fiecare personaj în parte. Dl Jules Cazaban (*binecunoscutul actor era în acea perioadă director adjunct la Teatrul Municipal, n.n., L.S.*) a fost de părere că personajul Joe Colb, un fel de colaborator apropiat al marelui financiar american, pe care-l joacă d-sa, nu e numai cinic și corupt, ci pe alocuri cinstit și uman. Părerea interpretului nu era tocmai întemeiată și remarca dlui Gabriel Negry (*fost dansator, devenit regizor, n.n., L.S.*) că o astfel de interpretare n-ar face decât să atragă simpatia publicului pentru un ticălos a fost însușită (...). Dl Nicolae Sireteanu privi cu justete personajul financiarului Henderson, a cărui comportare limpede nu lasă nici un dubiu, iar dna

¹¹⁷ V(alentin) S(ilvestru), „Aventura scenică sau «instinctul teatral» împotriva ședințelor de producție”, *Rampa*, 23 mai 1948.

Beate Fredanov își caracterizează la rândul ei personajul Rozalia Kent în acord cu cele spuse de direcția de scenă. În general, interpreții se arată de acord cu viziunea regizorală nu în mod complezent, ci argumentând serios cu elemente din text. (...) O problemă mai largă cu privire la piesă e adusă în discuție de dl Victor Bârlădeanu, care, subliniind valoarea pe care o are piesa demascând metodele și țelurile imperialismului american, remarcă totuși că e păcat că această demascare nu e făcută de un personaj pozitiv prin excelență, în cazul nostru lipsind un asemenea personaj din lucrare. (...) Având de-a face cu un regizor conștient de necesitățile actuale ale teatrului de idei, cu un colectiv destul de pregătit din punct de vedere ideologic și cu o nouă metodă de muncă artistică, sarcina Comisiei Teatrale în această ședință de producție a fost mai mult de ajuta factorilor spectacolului să-și verifice bazele sănătoase pe care porniseră la drum”¹¹⁸.

Cu toată amprenta lor ideologică, atât discuțiile pe marginea unor spectacole, cât și controversele din ședințele de producție au oferit posibilitatea cunoașterii unor aspecte ale lumii spectacolului altfel ascunse. Vom continua, în următoarele numere ale publicației noastre, să sondăm modul în care valurile realismului socialist au lăsat urme adânci în viața teatrală bucureșteană.

¹¹⁸ „Prima ședință de producție pentru stagiunea viitoare”, *Rampa*, 4 iulie 1948 (articol semnat Rep.).